



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**

**Escuela Profesional de Literatura**

**“Humor, escritura y resistencia en *Garabombo, el Invisible* de Manuel Scorza”**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Cristian Walter LINDO PABLO

**ASESOR**

Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2018



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Lindo, C. (2018). *Humor, escritura y resistencia en Garabombo, el Invisible de Manuel Scorza*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



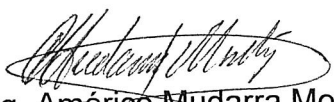
## ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

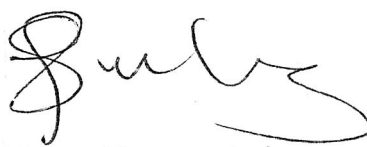
Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día viernes 30 de noviembre del 2018 a las catorce horas, integrado por los profesores Mg. Américo Mudarra Montoya, Dr. Mauro Mamani Macedo, Dr. Richard Leonardo Loayza, Lic. Edgar Álvarez Chacón; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis *"Humor, escritura y resistencia en Garabombo, el invisible de Manuel Scorza"* con la nota de:

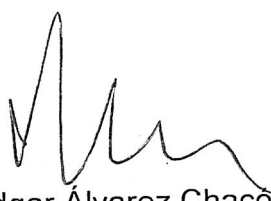
18 (DIECIOCHO) SOBRESALIENTE

Después de calificado, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Cristian Walter Lindo Pablo**.

Concluido el acto académico a las 15:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

  
Mg. Américo Mudarra Montoya  
Presidente  
Principal D.E

  
Dr. Richard Leonardo Loayza  
Jurado Informante  
Asociado T.C.

  
Lic. Edgar Álvarez Chacón  
Jurado Informante  
Asociado D.E.

  
Dr. Mauro Mamani Macedo  
Jurado Asesor  
Asociado T.C.

*A Rosa, Luz y Luz de Luna, por el amor y la fe*

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo I .....</b>	<b>10</b>
<b>Manuel Scorza y una guerra ya no tan silenciosa.....</b>	<b>10</b>
1.1. La nueva crítica peruana frente a la obra de Manuel Scorza .....	10
1.2. El neoindigenismo y el humor .....	16
1.2.1. Todavía el neoindigenismo .....	16
1.2.2. El humor en <i>La guerra silenciosa</i> .....	19
1.3. La historia de <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	23
1.3.1. Génesis y evolución de la segunda balada .....	23
1.3.2. La crítica en torno a <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	24
1.3.2.1. El mito en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	25
1.3.2.2. Garabombo: El neopícaro y su misión imposible .....	27
1.3.2.3. Garabombo y Remigio: Entre la épica y el humor.....	28
1.3.2.4. Polifonía y carnavalización en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	29
<b>Capítulo II.....</b>	<b>31</b>
<b>Humor y resistencia .....</b>	<b>31</b>
2.1. El humor en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	31
2.2. Carnavalización en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	33
2.2.1. El carnaval y la risa.....	33
2.2.2. El humor festivo en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	34
2.2.3. El realismo grotesco: El humor contra el mundo perfecto y acabado.....	43
2.2.3.1. Lo grotesco en la configuración ética y estética del Niño Remigio.....	44
2.3. El hallazgo de la sonrisa: Lo humorístico en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	48

2.3.1. El carnaval frío.....	48
2.3.2. La sonrisa en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	51
2.3.2.1. La enfermedad incurable del Niño Remigio .....	51
2.3.2.2. El último sueño del Ladrón de Caballos .....	53
2.4. Humor y resistencia en “El sí de los pobladores de Chinche” .....	56
<b>Capítulo III .....</b>	<b>64</b>
<b>Escritura y resistencia .....</b>	<b>64</b>
3.1. La escritura en los Andes: Una historia de poder, conflicto, y resistencia .....	64
3.2. La escritura y las prácticas textuales de poder y resistencia en <i>Garabombo, el Invisible</i> .....	67
3.2.1. La Constitución .....	67
3.2.2. Los títulos de propiedad.....	68
3.2.3. El Libro de Actas .....	70
3.2.4. El oficio de la subprefectura: El reconocimiento del primer intelectual de Yanahuanca ...	73
3.3. El discurso epistolar indígena .....	75
3.3.1. Las cartas del Niño Remigio .....	80
3.3.1.1. Carta al distinguidísimo sargento Cabrera .....	82
3.3.1.2. La epístola del mundo al revés.....	84
3.3.1.3. ¿Hombre o pájaro? .....	89
<b>Conclusiones .....</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>98</b>

## Introducción

Resistir es enfrentarse contra todo aquello que intenta dirigir o modificar nuestra conducta<sup>1</sup>. Es oponerse a la acción o la violencia de una fuerza<sup>2</sup>; que, algunas veces, suele personificarse en la tiranía, el desdén o la indiferencia. Resistir es lo que hicieron, una y otra vez, las comunidades indígenas de la sierra central del Perú en la década de los sesenta, al combatir los abusos perpetrados por los hacendados y la compañía multinacional Cerro de Pasco Corporation. Y resistir también es sobrevivir al silencio al que fue confinado Manuel Scorza, compañero y narrador de las luchas campesinas; y quien hoy, gracias a las decenas de artículos, ensayos y homenajes que se han producido en torno a su figura en las últimas dos décadas en el Perú, por fin puede revelar con mayor claridad los hechos acaecidos en *La guerra silenciosa*. Sin embargo, este creciente interés por la poesía y la narrativa del autor peruano solo es el comienzo de un largo camino, pues para revalorizar la obra de uno de las personalidades más importantes de nuestra literatura; aún hace falta una mayor difusión de su obra, comenzando por la creación de nuevas ediciones. En los últimos veinte años en el Perú solo se han reeditado tres novelas: *Redoble por Rancas* (Peisa, 2001; Alas Peruanas, 2008), *Garabombo, el Invisible* (Peisa, 2001), *La Danza inmóvil* (Alas Peruanas, 2008); y dos poemarios: *Las imprecaciones* (Arteidea, 2016) y *Balada de la guerra de los pobres - Cantar de Túpac Amaru* (Sinco Editores/Lluvia Editores, 2018); cantidad ínfima en comparación con las múltiples ediciones que tienen los otros autores que conforman nuestro canon literario. Un papel importante para esta labor de divulgación y revalorización también lo tiene la crítica,

---

<sup>1</sup> Foucault (1996) denomina a este intento de dirigir la conducta del otro: *relación de poder*, la cual necesita que “exista al menos un cierto tipo de libertad por parte de las dos partes. Incluso cuando la relación de poder está completamente desequilibrada, cuando realmente se puede decir que uno tiene *todo el poder* sobre el otro, el poder no puede ejercerse sobre el otro más que en la medida en que le queda a este último la posibilidad de matarse, de saltar de la ventana o matar al otro. Esto quiere decir que en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que si no existieran posibilidades de resistencia- de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación-, no existirían relaciones de poder” (p.110-11).

<sup>2</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa, 2014.



que ha centrado su interés, al menos en la narrativa, en la primera novela del autor: *Redoble por Rancas*. Y esta concentración de intereses es una de las razones por la que se justifica este trabajo, para ampliar el campo de investigación de la obra de Scorza, y, en particular, de las otras cuatro novelas de la pentalogía, porque existe en cada una de ellas estrategias narrativas y universos ficcionales tan complejos como el de la primera balada, y llegar a conocerlas y estudiarlas también ayudará a entender de una mejor manera el discurso global de *La guerra silenciosa*.

La estrategia del humor es una de las más importantes de la pentalogía de Scorza. Este elemento recorre las cinco novelas, aunque con distintos grados de intensidad, donde las dos primeras: *Redoble por Rancas* (1970) y *Garabombo, el Invisible* (1972), cuentan con un mayor predominio de este recurso. Sin embargo, el humor en todos los libros tiene un mismo fin: ser un agente desestabilizador del discurso oficial (Mamani, 2009). Esta concepción del humor se hace mucho más evidente en *Garabombo, el Invisible*; y esto se debe, en gran medida, porque en esta segunda novela Scorza crea a uno de los personajes más complejos, rebeldes, contestatarios, lúcidos, cómicos y entrañables de *La guerra silenciosa*: el Niño Remigio. Gran parte de esta investigación está dedicada al análisis de este personaje en cuyo accionar se resume la hipótesis principal de este trabajo: la apropiación y el uso del humor y la escritura por parte de las comunidades indígenas, como instrumentos de lucha y resistencia ante la crueldad y la injusticia de quienes representan al orden oficial en *Garabombo, el Invisible*.

En el primer capítulo de esta tesis, se evaluará en primera instancia la nueva perspectiva de la crítica literaria peruana sobre la obra de Scorza, demostrando el actual interés que se existe sobre ella. Dentro de estas nuevas propuestas se analizará algunos aportes fundamentales en torno al uso del mito, el lirismo, la novela como un discurso fronterizo, el vínculo que tiene con la narrativa indigenista; y, sobre todo, las diversas hipótesis que se

desarrollan en torno al humor y la ironía. Más adelante se hará una presentación general de *Garabombo, el Invisible*, donde se establecerán los vínculos con la primera balada, por ser esta la continuación de la lucha tenaz de los pobladores de los Andes centrales por la apropiación de las tierras que fueron usurpadas por los hacendados con la ayuda de las fuerzas del orden. Además, en este apartado se expondrá la evolución de la novela en las distintas ediciones que ha tenido a través del tiempo, resaltando la inclusión y la importancia del capítulo 33 en la edición de 1977. Al final, se hará un recuento de los principales aportes de la crítica sobre *Garabombo*, donde sobresalen el desarrollo de temas como el mito, la polifonía, el carnaval, la relación con el neopícaro y el humor.

En un segundo capítulo se expondrán algunas definiciones del humor y la risa, y cómo estos elementos han acompañado al ser humano en su lucha por la supervivencia; y la importancia que tuvieron en las distintas festividades celebradas por el hombre a lo largo de su estadía en el mundo. Después se establecerán algunas precisiones en torno al humor andino, resaltando algunas singularidades como su relación con lo sagrado. En un segundo apartado se demostrará la manera en que varios de los elementos del carnaval propuestos por Bajtín, como el humor festivo, la risa universal y lo grotesco, están presentes en *Garabombo, el Invisible*, permitiendo la creación de un orden distinto del mundo: igualitario, libre y en constante cambio, distinto al orden rígido y jerárquico impuesto por la cultura hegemónica. En base a la concepción de lo grotesco, que implica la degradación, la ambivalencia y el constante cambio, se analizará la constitución ética y estética del Niño Remigio, ser en permanente metamorfosis en el que convergen valores tan contradictorios como la locura y la lucidez, o la ternura y el rencor. Distinta a la risa festiva propuesta por Bajtín, se evaluará también la sonrisa nacida de un acto de reflexión, que permitirá acercarnos al objeto de nuestra risa, intentado conocer la verdad que se esconde detrás del efecto cómico, produciendo en nosotros lo que Pirandello denominó el “sentimiento de lo contrario”, el cual

consigue que nuestra risa se perturbe con la piedad, hasta convertirse en una sonrisa donde confluyen la alegría y la compasión. Desde esta nueva perspectiva se analizarán las muertes del Niño Remigio y el Ladrón de Caballos; y, haciendo uso de la transgresión de los “Principios de cooperación de Grice”, también se encontrará dicha sonrisa en el pasaje de *Garabombo, el Invisible*, que en este trabajo se ha denominado “El sí de los chinchinos”. El análisis de esta escena es de suma importancia, pues en ella se muestra de manera patente el uso del humor como instrumento de resistencia.

El último capítulo de esta tesis tratará de demostrar el papel de la escritura como elemento que legitima el poder en una sociedad, como la recreada por Scorza, donde solo una minoría conoce el mecanismo de la lectura y la escritura alfabética. Para argumentar esta hipótesis se hará un breve repaso de la historia violenta y heterogénea de la escritura en la América andina; donde veremos como el sujeto subalterno al darse cuenta de la importancia de esta nueva tecnología intentará apropiarse de ella para perpetuar su memoria y para solicitar la reivindicación de sus derechos. Uno de los medios escritos más importantes que usó el indígena para tratar de comunicarse con el “otro” fue la carta. Por ese motivo se procederá a hacer una sucinta cronología del discurso epistolar indígena, mostrando algunos de sus rasgos más relevantes, como la retórica del respeto y su carácter reivindicativo, y de qué modo esta fue variando a través del tiempo hasta convertirse en un instrumento de lucha y resistencia. Por último, se demostrará cómo las cartas del Niño Remigio, un ser que justifica su existencia en gran medida gracias a la escritura, están emparentadas con la tradición del discurso epistolar indígena y con el género epistolar humorístico, donde la risa tiene la función de contrarrestar la seriedad impuesto por el orden hegemónico; y que tiene larga data en la literatura de Occidente. De esta manera se demostrará cómo estos dos elementos de lucha y resistencia: el humor y la escritura, convergen en las cartas del Niño Remigio, quien se apropia de la “palabra prohibida” y encarna la idea del hombre rebelde, pues en su intento de

luchar contra la injusticia y la opresión “no preserva nada, puesto que pone todo en juego. Exige, sin duda, para sí mismo el respeto, pero en la medida en que se identifica con una comunidad natural.” (Camus, 1978, p.20).

Finalmente, quisiera agradecer a las personas que estuvieron presentes a largo de este proyecto, desde los primeros esbozos revisados y reformulados bajo el interés y el entusiasmo del profesor Édgar Álvarez Chacón, el aporte bibliográfico del Dr. Richard Loayza, el respaldo y la amistad de Elisa Riveros, César Ávila y Aynur Sözeri; y la paciencia, confianza y rigor del Dr. Mauro Mamani.

## Capítulo I

### Manuel Scorza y una guerra ya no tan silenciosa

#### 1.1. La nueva crítica peruana frente a la obra de Manuel Scorza

Han pasado más de cuarenta años desde la publicación de la primera novela de Manuel Scorza: *Redoble por Rancas* (1970); y de las primeras reacciones poco favorables de la crítica peruana. Son conocidas las argumentaciones parcializadas de Oquendo y Ráez<sup>3</sup>, quienes ven en esta novela un intento fallido y superficial, debido a que el autor de *La guerra silenciosa* habría “sacrificado el rigor en la interpretación de la realidad” (Ráez, 1971, p.22), al no narrar en profundidad y con el lenguaje adecuado el desarrollo de los conflictos sociales, alejándose así de la verdadera intención de la obra: la denuncia. Esta falta de correspondencia entre lo narrado y la forma de narrar (lúdica, irónica, irreverente y coloquial), le daría “un tono de farsa” (Oquendo, 1971, p.28) a la novela, y sería el motivo principal de su fracaso.

También son conocidas las primeras manifestaciones en favor de la obra narrativa del novelista y poeta peruano; donde los nombres de Tomas Escajadillo y Antonio Cornejo Polar<sup>4</sup> serán los que salten a la palestra e intentarán rescatar y darle un nuevo valor a uno de los ciclos novelísticos más importantes de nuestra narrativa. Escajadillo reconoce en la obra de Scorza un proyecto ambicioso que explora nuevas formas de tratar el problema del indio, que había sido narrado hasta ese momento con seriedad y solemnidad, y que a partir de *Redoble por Rancas* será contado con desenfado, privilegiando

[...] el uso “desafiante” de metáforas y descripciones poéticas audaces, el humor, la frecuente presencia de la ironía y, posiblemente, el muy amplio uso

---

<sup>3</sup> “Un redoble algo frívolo por Rancas” (Oquendo, 1971) y “*Redoble por Rancas*, traición a una historia” (Ráez, 1971)

<sup>4</sup> “Scorza antes de la última batalla” (Escajadillo, 1994) y “Sobre el indigenismo y las novelas de Manuel Scorza” (Cornejo Polar, 1989)

de lo fantástico, vinculado o no al “realismo mágico” del ciclo scorziano y del carácter “hierético” de su modo de narrar; es decir del uso de humor, licencias poéticas audaces y pinceladas irónicas, para un “material” que siempre fue narrado con la más absoluta seriedad, casi con solemnidad.

(Escajadillo, 1994, pp. 217 - 218)

Por su parte, Cornejo Polar destaca en las novelas de Scorza la actualización de la heterogeneidad de la novela indigenista, donde al conflicto de su referente (el mundo indígena) contra su naturaleza genérica y su proceso de producción (occidental), se añade la inserción de nuevas herramientas narrativas adquiridas de la narrativa del Boom hispanoamericano, que implica “la modernización del relato y un nuevo alejamiento de su referente”. (Cornejo Polar, 1989, p. 215). Después de la crítica lúcida y certera de estos dos reconocidos intelectuales, durante muchos años los estudios y la difusión de la obra (narrativa y poética) de Scorza en el Perú fue un poco menos que mezquina. Sobre esta indiferencia Escajadillo (1999), casi veinte años después de la publicación de su artículo “Scorza antes de la última batalla” (1978), afirma lo siguiente:

Pasadas dos décadas de la culminación de la pentalogía de *La guerra silenciosa* todavía existe una enorme distancia entre el éxito internacional de Scorza (traducido a por lo menos treinta lenguas) y su consagración en su país natal. Es de notar que después de mi estudio de 1978 (“Scorza antes de la última batalla”), casi no hay trabajos de autores peruanos en revistas “académicas”; el más valioso de ellos es el citado de Antonio Cornejo Polar.

(p. 9)

Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo nuevas voces han empezado a revalorar y estudiar la obra de Scorza. Aquellos temas, como el humor, la ironía, o el uso constante de la metáfora, la hipérbole o la fantasía, que la crítica anterior, con las salvedades de Escajadillo y

Cornejo Polar, los había tomado como las razones del fracaso de *La guerra silenciosa*, hoy son estudiados como parte fundamental de su narrativa. Un claro ejemplo de este nuevo interés son las tesis que se han sustentado en las dos escuelas de Literatura más importantes del país, como son las de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú<sup>5</sup>, sobre la narrativa y la poesía de Scorza. Desde el año 2007 hasta la fecha se han sustentado seis tesis<sup>6</sup>, cinco de las cuales se centraron en el análisis de *Redoble por Rancas*. Todas ellas abordan temas tan diversos como la ironía, la novela como discurso fronterizo entre la ficción, la crónica y la historiografía, la poética de la narrativa de Scorza, el humor como lente distorsionador y la simbología del poder<sup>7</sup>.

Estos nuevos aportes de la nueva crítica peruana han empezado a responder las primeras interrogantes que Escajadillo se hacía hace más de treinta años, cuando sostenía que era

[...] necesario esclarecer que estos dos aspectos, el lenguaje de la novela, y el “realismo mágico” y fantasía del ciclo, con frecuencia se han vinculado a la idea de que las novelas de Scorza —por las objeciones que a este respecto se

---

<sup>5</sup> Institución a la que agradezco por facilitarme el acceso de material bibliográfico, hemerográfico y la tesis de Ramos Pizá (2010), que ha sido parte capital para el desarrollo de esta investigación.

<sup>6</sup> Solo la tesis de Paulino (*La perspectiva ideológica en la representación discursiva de la idea de patria y nación en el poemario Las imprecaciones de Manuel Scorza*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2014) aborda un libro y un género distinto de la producción literaria de Manuel Scorza. Esta tesis junto al artículo de Elton Honores: “Del sentimiento trágico de lo gótico a la arcadía colonial. Análisis de los *Desengaños del mago* (1961) de Manuel Scorza” (Tinta expresa N°5. Lima, 2013); y el ensayo de Mauro Mamani: “Manuel Scorza: el vuelo incesante de las golondrinas” (Capítulo IV de *La poética de lo sensible*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola. 2016) son los aportes más importantes de la crítica peruana sobre la poesía de Scorza, que, así como a su narrativa, también merece una mayor atención.

<sup>7</sup> A continuación, las tesis enumeradas en orden cronológico:

Vílchez, Yuri. *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza Redoble por Rancas: La ironía como discurso crítico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2007

Mamani, Mauro. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2008

Ramos, Paula. *Poética, humor y crítica social en Redoble por Rancas de Manuel Scorza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2010

Calderón, Paulina. *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas, de Manuel Scorza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2015

Ramos, Álex. *Focos de poder y simbología del poder en Redoble por Rancas de Manuel Scorza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2015

les hace—, carecen de “eficacia social”, incumplen una función que sí realizan otras novelas de contenido social y muy especialmente las “indigenistas”.

Afirmación que considero incierta pero que merece un debate más amplio.

(Escajadillo, 1994, p.219)

Sobre la dilucidación del lenguaje desenfadado, poético e irónico del que hace uso Scorza, estudios como el de Ramos Pizá (2010), nos han empezado a dar nuevas luces. La autora sostiene que la presencia constante de las metáforas, la ironía o la hipérbole en obras como *Redoble por Rancas*, se deben al afán de distanciamiento del realismo mimético del indigenismo, pues “los recursos retóricos siempre van a significar la negación del lenguaje denotativo con intenciones realistas” (Pizá, 2010, p. 48). Una postura similar es la que sostiene Vélchez (2007) haciendo uso de la categoría de “ironía ecoica”, la cual se desarrollará más adelante, junto a otras propuestas como las de Calderón (2015) o Mamani (2008), sobre el humor y la ironía; y se demostrará la importancia de estas categorías en la obra narrativa de Scorza, como elementos de desestabilización y crítica contra el poder opresivo. Por otro lado, sobre el trato de la fantasía y la magia en *La guerra silenciosa*, uno de los trabajos más minuciosos es el de la investigadora peruana Ofelia Huamanchumo (2008), quien a partir del análisis de las focalizaciones en la elaboración del discurso de la pentalogía, concluirá mencionando que los episodios de magia, que en muchas ocasiones son producto de la fantasía<sup>8</sup> del autor, están narrados, en gran parte, desde la focalización interna de personajes que pertenecen al mundo andino; y cómo esta estrategia narrativa, junto al uso

---

<sup>8</sup> La autora toma aquí el término de fantasía para referirse “a la facultad individual para crear imágenes, lo cual se puede traducir aquí como la facultad de cada autor para crear un mundo de ficción sobre la base de su psique. (2008, p. 77), mientras que la magia alude a “una forma de pensar colectiva, una especie de imaginario colectivo. [...]. De esta manera, esa magia como facultad permite a nivel colectivo crear también imágenes fantásticas, que señalaré aquí como creencias populares, y comprenden: supersticiones, ritos, tabúes, mitos, etc.” (2008, p. 84).



de datos antropológicos del pensamiento colectivo como las supersticiones, la vida ultraterrena o los mitos andinos, consiguen legitimar “esa magia inventada para mostrarla como un elemento fundado en una tradición viva que incluso está registrada por la oficialidad intelectual”. (Huamanchumo. 2008, p.141). Entonces, concluye la autora, en esta magia inventada por el autor (occidental) que intenta autenticarse formando parte de la visión del mundo de personajes que pertenecen al referente andino, nos revela el mismo dilema que Cornejo Polar vislumbraba en la novela indigenista, aquel conflicto entre dos sistemas culturales, que hacen de *La guerra silenciosa* “una manifestación de literatura heterogénea”. (2008, p. 152).

Por su parte, Ramos Pizá llega a la conclusión de que la creación de estos elementos míticos y maravillosos en la novela, se deben a la necesidad de alejarse de la estética mimética de la narrativa indigenista, porque gracias a esta capacidad libre de fabular permite que el autor textual utilice “todo su poder de invención y que con ello escapa al mimetismo” (Ramos Pizá, 2010, p.48).

Pero no son solo estos los temas que se han venido desarrollando en los últimos años sobre la narrativa de Scorza; como ya se ha indicado en líneas anteriores, el interés sobre su obra ha hecho que surjan propuestas tan importantes como la de Adriana Churampi (2014); quien sostiene que la creación de *La guerra silenciosa* es un intento de “deconstrucción de conceptos sacrosantos como la historia y la patria” (p. 236) a partir del intento de visibilizar y describir el “universo indígena como un sistema de vida paralelo al modelo hegemónico imperante” (p. 12). Este afán por distinguir al *otro* (callado, oprimido, invisibilizado) permitirá tener una idea más real de una sociedad plural y heterogénea como la nuestra, donde por fin puedan reconocerse todos los rostros, de todas las sangres. Otra propuesta significativa es la de Mauro Mamani (2008), quien reconoce la novela *Redoble por Rancas*, y esta propuesta también puede ser llevada al análisis de toda la pentalogía, no solo como un

documento histórico o un discurso puramente ficticio, sino un espacio fronterizo donde puedan confluir y dialogar diversos géneros (la literatura, la historia y el periodismo), que permitirán identificar a *Redoble por Rancas* como “una novela de frontera” (Mamani, 2008, p.3). Esta hipótesis de Mamani, hará posible calibrar de una manera más justa e íntegra la novela de Scorza, que fue criticada en un primer momento porque las primeras lecturas fueron hechas desde una visión parcializada, que tenía como referente más próximo el universo mimético de la novela tradicional indigenista. Sin embargo, esta visión sesgada sobre la primera novela de Scorza, donde no se tiene en cuenta ninguno de los tópicos que hemos venido desarrollando hasta este momento: la estrategia mítica y poética y la pericia narrativa del autor, aún sobrevive en un sector minoritario de la crítica actual, tan ínfimo que hasta puede resumirse en un solo nombre: Jorge Coaguila (2005); quien solo ha querido ver en *Redoble por Rancas* “una obra donde prima más el análisis sociológico que el literario, donde el mensaje supera a la ficción y demuestra que con buenas intenciones se hace mala literatura” (p. 67).

Estas son algunas de las nuevas propuestas sobre la obra de Manuel Scorza que se han desarrollado en los últimos años en el Perú, y que a su vez demuestran el interés que se está generando por la creación literaria de uno de los escritores más importantes de este país; y quien fue relegado durante muchos años al silencio y la indiferencia por la crítica de su propia patria. Sin embargo, y esta tesis es una prueba de ello, hoy existe un creciente interés por revalorizar su obra; por medio de coloquios, homenajes y cátedras donde se difunden y se promueven el estudio no solo de su narrativa, sino también de su poesía. Y, a pesar de que aún hay muchísimo que hacer por la difusión de su trabajo, a través de más estudios y ediciones de *La guerra silenciosa*, hoy se puede decir que aquella temible conjura de silencio que se posó sobre su obra durante tantos años por fin ha terminado. Y es por eso que ahora “sencillamente, no es posible eludir ‘el problema Manuel Scorza’ en tanto novelista: *La*

*guerra silenciosa* será para siempre un hito en el que hay que detenerse, una piedra fundadora de la narrativa peruana del siglo XX” (Escajadillo, 1999, p. 6).

## **1.2. El neoindigenismo y el humor**

Uno de los temas que más se ha tratado en los estudios actuales sobre la narrativa de Scorza, es el del humor y la ironía. Este interés, que también comparte esta tesis, responde a que la presencia de estos componentes es fundamental para entender a cabalidad la propuesta ética y estética del universo creado por el narrador peruano. Son varias las hipótesis y los análisis que se han gestado en torno al elemento irónico y humorístico de *La guerra silenciosa*, sobre todo de *Redoble por Rancas*, y al menos dos de estas hipótesis, Vílchez (2007) y Ramos Pizá (2010), proponen que el uso del humor y la ironía es un intento de alejarse y de criticar la estética mimética y realista de la *narrativa indigenista*, por lo que creo conveniente dar una perspectiva general de esta categoría, exponiendo sus cualidades, matices y “límites”, antes de exponer las propuestas que se han elaborado sobre el humor en torno al ciclo épico de *La guerra silenciosa*.

### **1.2.1. Todavía el neoindigenismo**

“¿Todavía indigenismo?”, se pregunta Cornejo Polar (1989), después de reconocer en una novela como *Todas las sangres* (1964) que “el ámbito de representación no solo se circunscribe al espacio andino; y que existe en ella un afán por enfrentar una problemática universal” (p. 85). Pero ¿qué es lo que hace a una novela llamarse indigenista?, ¿cuáles son las exigencias que debe cumplir?, y ¿cuáles son, si en realidad existen, sus límites?

Dentro de las diversas definiciones y delimitaciones de la narrativa indigenista en nuestro acervo literario, son las propuestas de Tomas Escajadillo, junto con la de Cornejo Polar, las que mayor aceptación e influencia han tenido dentro de la crítica peruana. Escajadillo

propone que dentro del esquema evolutivo del indigenismo primero se debe tener en cuenta que existe una etapa precedente compuesta por lo que él denomina: “indianismo modernista” e “indianismo romántico”, que no son “presencias” propias del indigenismo como tal. Es así que obras como *Los hijos del sol* de Valdelomar (1921) o *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, serían antecedentes del movimiento indigenista; mas no su inicio; porque para que a una obra narrativa se le pueda acuñar el término “indigenista”, no basta con que se busque una “mera emoción exotista”; ni la consecución del factor “sentimiento de reivindicación social”. “Hace falta, además, la superación de cierto elementos o lastres del pasado: la idealización romántica del mundo indio” (Escajadillo.1994, p. 42). Esta superación del idealismo romántico y el exotismo modernista, permitirá la “suficiente proximidad al mundo recreado: el indio y el Ande” (1994, p.42). La primera obra que conseguiría esta justa cercanía, según Escajadillo, sería *Cuentos andinos* (1920) de López Albújar, porque el narrador peruano habría conseguido recrear un indio “bien dibujado, vital, convincente, de carne y hueso”. (1994, p.45). Con este cuentario se daría inicio a lo que Escajadillo denomina “indigenismo ortodoxo”. En esta nueva etapa, donde pueden incluirse todas las novelas de Ciro Alegría y los primeros libros de Arguedas: *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941) y *Diamantes y pedernales* (1954), ya existe, en diversos grados, una “compenetración con el indio, su alma, sus sueños, el drama de su explotación, la visión de su destino futuro” (1994, p.49). Sin embargo, el indigenismo ortodoxo solo sería el inicio de un movimiento que está en continua evolución, que tiende a transformarse debido a los nuevos espacios que va conquistando el hombre andino, y a las nuevas formas en que se tratan sus vivencias, conflictos y tragedias. Es así que nace una nueva modalidad del indigenismo, a la que Escajadillo denominará “neoindigenismo”, que tendría en Carlos Eduardo Zavaleta, Vargas Vicuña, José María Arguedas [el de los *Ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964)] y al Manuel Scorza de *La guerra silenciosa*, a sus máximos representantes. Esta

variante de la narrativa estaría caracterizada por el empleo del realismo mágico, la intensificación del lirismo, la ampliación del tratamiento del problema indígena y la complejización de los recursos técnicos narrativos. Sin embargo, estas dos últimas características, sobre todo la ampliación del problema del indio, significarán para Escajadillo no solamente una “mera transformación del indigenismo”, sino que implicarán su “cancelación”. (1994, p.75). Pero décadas más tarde, a partir de la evaluación en perspectiva de la obra de Manuel Scorza, Escajadillo (1999) llegaría a la siguiente conclusión:

Si en 1971 me interesaban quizás excesivamente los elementos de “ruptura” con la tradición indigenista, provenientes de la asimilación por parte de Scorza de lo mejor de la narrativa del Boom de los años sesenta, más me convencen ahora los argumentos de una renovación dentro de una larga tradición. (p. 4)

Mientras que Cornejo Polar (1989), respondiendo a la pregunta con la que se comenzó este apartado, concluirá que:

Es indudable que la ampliación que define el proceso de la novela indigenista es producto de la paulatina, zigzagueante pero efectiva integración del país, integración que obliga a examinar el mundo indígena en relación con estructuras sociales más amplias cada vez; sin embargo, mientras esa integración no sea suficientemente plena y mientras sean efectivas las escisiones que bimebran al Perú, la situación que permite la existencia del indigenismo se mantendrá vigente. Todavía por muchos años la heterogeneidad que da origen al indigenismo será una realidad agobiante. Sobre ella seguirá ejerciéndose, a través de la novela indígena o de otras manifestaciones de cultura, la conciencia del país. (pp. 87-88)

A partir de lo expuesto por Escajadillo y Cornejo Polar sobre la narrativa indigenista, esta tesis subscribirá la propuesta del vínculo de *La guerra silenciosa* con esta tradición y, en particular, con una de sus variantes: el neoindigenismo, que es “aún” una de las maneras más importantes de entender su carácter singular y heterogéneo; pues esta obra se instala en un “espacio literario doble: de una parte, está obviamente condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista de intensa motivación social” (Cornejo Polar. 1989, p. 212).

### 1.2.2. El humor en *La guerra silenciosa*

Una de las estrategias narrativas más importantes de *La guerra silenciosa*, es, sin lugar a dudas, el uso del humor y sus recursos retóricos como la ironía, la hipérbole o la sátira<sup>9</sup>. Esta estrategia, según Dunia Gras (2003), sería “una forma de equilibrar la tragedia” (p. 267); un elemento fundamental de resistencia ante la crueldad y la injusticia; y, además, una de las principales innovaciones que Scorza aporta a la tradición indigenista, “modificándola y renovándola de forma efectiva”. (2003, p.268). Sin embargo, no todos ven en el humor un aporte innovador que permita la evolución del indigenismo, sino un elemento que ayudaría a alejarse de él. Es el caso de Ramos Pizá (2010), quien reconoce en el humor de la primera novela de Scorza<sup>10</sup> “la negación del lenguaje denotativo con intenciones realistas. En este sentido, se debe de comprender la presencia del humor en *Redoble por Rancas* como parte de

---

<sup>9</sup> Para este trabajo se tomará la propuesta de Ramos Pizá (2010), para hacer referencia al humor como una categoría global cuya “utilización, por lo general, implica un desvío de las normas establecidas por la sociedad que, en algunos casos, pueden devenir en crítica social” (p.91). Mientras que la ironía, la sátira, la hipérbole, o la parodia, serán entendidos como elementos humorísticos que se encargarán de producir ese desvío.

<sup>10</sup> *Redoble por Rancas* es la novela que mayor atención ha tenido por parte de la crítica. Como ya se ha precisado, una prueba de este interés es que todas las tesis que se han sustentado en nuestra casa de estudios sobre la narrativa de Manuel Scorza, han tenido como materia de investigación a *Redoble por Rancas*. Y esta “predilección” es una de las razones por las que se hace necesario esta tesis, para ampliar el horizonte hacia el análisis de las otras novelas del poeta y narrador peruano.

una concepción moderna del lenguaje que se aleja de la poética indigenista” (p.48). Una postura similar es la que adoptaría Vélchez (2007) a través del empleo del concepto de “ironía ecoica”<sup>11</sup>, que le permitirá no solo hablar de un distanciamiento, sino de una crítica a la poética y retórica del realismo mimético. Y será gracias a la ironía, que la novela de Scorza logrará proponer un nuevo lenguaje literario alejado de la solemnidad del discurso tradicional, y con el cual la obra se convertirá “en un síntoma del agotamiento de la retórica realista que sustenta el indigenismo ortodoxo y canónico de la primera mitad del siglo XX” (Vélchez, 2007, p. 73).

Además del alejamiento y la crítica al discurso del indigenismo ortodoxo; el humor ha sido propuesto como un agente desestabilizador del discurso oficial, “que pone en evidencia lo cínico de los poderes; el humor entonces, como dice Scorza, es también un arma de lucha” (Mamani. 2009, p. 124). Esta función del humor es la que tendrá en cuenta Calderón (2015) para proponer que el elemento humorístico en Scorza es aplicado de manera estratégica y diferenciada en determinados personajes y situaciones:

[...] con una lente distorsionadora y descarnadamente irónica y sarcástica en el caso de los personajes con poder, y con una lente cordial y empática en el caso de algunos comuneros de Rancas y sus aliados, con el fin de reivindicar al sujeto indígena al nivel del individuo. (p.16)

Entonces, el rol que cumplirá el humor será el de parodiar y desenmascarar la arbitrariedad del poder de los sujetos que lo detentan. Para desarrollar esta idea la autora toma el concepto

---

<sup>11</sup> Vélchez toma este concepto de Torres Sánchez, para quien la “ironía ecoica” es un proceso por el cual “el emisor se remite al contenido de otro enunciado para deformarlo, exagerarlo o modificarlo burlescamente, con la intención de mostrar una actitud negativa ante el estado de cosas aludido o hacia su autor. A veces el enunciado aludido pertenece al contexto, enunciados previos, pero otras veces se trata de un contenido no inmediato, aunque fácil de localizar por tratarse de una frase habitual, o ser un supuesto contextual archivado por la tradición, la historia o la cultura de la comunidad lingüística”. (Citado por Vélchez, 2007. p. 49)

de carnavalización de Bajtín, quien proponía que las festividades del carnaval de la Edad Media eran fiestas no oficiales y populares en la que todas las clases sociales participaban; produciéndose, así, una “abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 1998, p.53). Esta libertad y provisoria democratización, permitirá que las demás voces silenciadas y subyugadas por el poder, puedan protestar en este carnaval gobernado por la locura y la risa sin ningún tipo de temor. Y es así, concluye Calderón (2015), “que lo ridículo y lo grotesco de los poderosos está construido también a partir de los puntos de vista de los personajes sin poder” (p.96).

Esta postura crítica frente al poder oficial, y todos aquellos rótulos y símbolos que lo representan (documentos, banderas, himnos, el lenguaje ceremonioso y cívico), también será suscrito por Ramos Pizá (2010), quien propone que “la parodia y la ironía son piezas fundamentales en la crítica a un fallido proyecto de nación, cuyas instituciones y discursos son formas vacías de sentido” (p.125).

Ahora, si bien la mayoría de propuestas —salvo de la Dunia Gras que hace una evaluación general del humor en la pentalogía— que han sido expuestas hasta el momento, están basadas en el análisis de *Redoble por Rancas*, se puede afirmar que estas también pueden ser aplicadas a todo el conjunto de *La guerra silenciosa*, sobre todo la estrategia del humor como crítica contra quienes detentan el poder. Sin embargo, hay que decir que esta estrategia del humor tiene diversos matices y grados de intensidad en las diversas novelas que componen el ciclo de *La guerra silenciosa*; algo en lo que ya había reparado Escajadillo (1994) muchos años antes, al afirmar que debe ser revisado el carácter “herético” de Manuel Scorza en su forma de narrar:

[...] es decir el uso de humor, licencias poéticas audaces y pinceladas irónicas para un “material” que siempre fue narrado con la más absoluta seriedad, casi



con solemnidad. En lo que concierne a este segundo punto [el humor] es indispensable un cotejo detallado de los cambios en materia de lenguaje narrativo que se han operado en los tomos tercero y cuarto del ciclo narrativo. Limitémonos a reafirmar que mucho de los procedimientos verbales que se le objetaban a Scorza han sido eliminados o recortados en *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles* sin que por ello el novelista haya cambiado su modo básico de narrar, que sigue siendo desenfadado y burlón. (p.218)

Esta primera afirmación de Escajadillo nos llevaría a concluir que las dos primeras baladas de Scorza: *Redoble por Rancas* y *Garabombo, el Invisible*<sup>12</sup>, compartirían un similar grado de “desenfado humorístico”. Sin embargo, en 1999, el mismo Escajadillo vería un cierto distanciamiento entre el primer y segundo libro de *La guerra silenciosa*:

Como hemos considerado en la cita 13 —y anteriormente en 1978— Scorza habría eliminado— el volumen II de su saga y, con mayor rotundidad, en los tomos siguientes— posteriormente los supuestos o reales “defectos” [el humor excéntrico, la hipérbole, el excesivo metaforismo] como los acremente señalados por Oquendo. (p.8)

Esta supuesta regulación del humor desenfadado que Escajadillo percibe en la segunda novela de Scorza, porque es cierto que en las otras tres entregas es más evidente el grado de contención, es discutible. Se puede proponer, incluso, que, en gran parte de la segunda balada, aquel carácter “herético”, desenfadado, sarcástico, burlón y carnavalesco, se hace mucho más intenso. Y una de las razones es porque en *GEI*, Scorza crea y le da una voz principal al personaje más carnavalesco, burlón, alucinado, ingenioso, sarcástico y herético

---

<sup>12</sup> En adelante también usaremos *GEI* para referirnos a la novela *Garabombo, el Invisible*

de toda la pentalogía: el Niño Remigio. Este personaje también permitirá que la estrategia del humor como crítica al poder dominante se haga aún más virulenta; porque se apropiará de uno de los elementos fundamentales del orden oficial: la escritura. Esta es una de las propuestas que se desarrollarán a lo largo de la presente tesis, pero primero habrá que hacer una presentación oficial de la obra dentro del marco de *La guerra silenciosa* y el recuento de lo que la crítica ha dicho hasta el momento sobre ella.

### **1.3. La historia de *Garabombo, el Invisible***

#### **1.3.1. Génesis y evolución de la segunda balada**

Dos años después de la aparición de *Redoble por Rancas* (1970), novela que dio inicio al ciclo épico de *La guerra silenciosa*, se publicará la segunda balada<sup>13</sup> de la pentalogía: *La historia de Garabombo, el Invisible*. Esta segunda entrega narra el enfrentamiento de los pobladores de Chinche, pueblo vecino de la comunidad Rancas, junto a otros pueblos de Yanahuanca, contra los abusos cometidos por los hacendados que intentan apoderarse de sus tierras. En esta nueva batalla se erige la figura heroica de Fermín Espinoza, conocido por su “extraña enfermedad”, como Garabombo, el Invisible. Este personaje, a quien los individuos que detentan el poder: los jueces, los policías o los hacendados, han decidido “no ver”, se une con otros héroes ya conocidos de *La guerra silenciosa*, como el Abigeo y el Ladrón de Caballos, para luchar contra los terratenientes y las fuerzas armadas por la recuperación de las tierras que les pertenecen por derecho. Paralela a esta gesta, hay en la novela otro personaje que, a su manera, también lucha contra el poder a través de misivas anónimas llenas de ironía y sarcasmo, donde hace una crítica incisiva a las autoridades de la comunidad: y le da voz a los pobladores oprimidos, que han decidido callar por temor. Este

---

<sup>13</sup> Scorza decidió subtitular, en un primer momento, baladas a las dos primeras novelas: *Redoble por Rancas* (1970) y *Garabombo, el Invisible* (1972); y cantares a las tres últimas: *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979).

ser extraordinario lleva el nombre de Niño Remigio, quien al final será ajusticiado por las fuerzas del orden; como también ajusticiados serán Garabombo, el Invisible y gran parte de los chinchinos que morirán expeliendo el sonido de la mosca azul, anuncio inconfundible de la muerte según el mito andino de Pariacaca. Esta segunda novela publicada por la editorial Planeta en 1972, tuvo como título primigenio *Historia de Garabombo, el Invisible. Balada 2*. Esta primera edición cuenta con 36 capítulos; y narra casi todos los hechos que hemos tratado de resumir en líneas anteriores, salvo una escena: La muerte del Niño Remigio. Este evento recién aparecerá en la edición de 1977 hecha por la editorial Monte Ávila<sup>14</sup>, donde el título se reducirá a *Garabombo, el Invisible* y se incluirá un capítulo más a los 36 de la primera edición. En este nuevo capítulo, el 33, titulado: “Texto incompleto de la solicitud que a la Virgen de las Mercedes dirigió el niño Remigio”, el autor nos muestra la última carta escrita por Remigio, su última afrenta contra el poder, y la forma en que es acribillado por un guardia de las fuerzas armadas. Este nuevo capítulo es fundamental para el desarrollo de la novela y de este trabajo, porque narra el fin y el último acto de valentía de uno de los personajes más importantes no solo de *GEI*, sino de toda *La guerra silenciosa*. El Niño Remigio es, también, uno de los personajes en los que más se ha detenido la crítica sobre *GEI*, cuyas perspectivas evaluaremos a continuación.

### 1.3.2. La crítica en torno a *Garabombo, el Invisible*

Si bien gran parte de los estudios hechos sobre *La guerra silenciosa* han tenido como predilección la primera de las novelas de la pentalogía (*Redoble por Rancas*), hay algunos críticos, sobre todo extranjeros, que han empezado a estudiar las otras baladas y cantares.

---

<sup>14</sup> *Garabombo, el Invisible* es, junto a *Redoble por Rancas*, la novela de *La guerra silenciosa* que más veces se ha reeditado en español: Barcelona: Planeta, 1972, 1974/ Caracas: Monte Ávila, 1977/ Barcelona: Plaza & Janés 1983,1984/ México: Siglo XXI, 1991/ Lima: Peisa, 2001. / Santa Fe: De la Campana, 2007. Para esta tesis se trabajará con la edición de Plaza & Janés de 1984, primera edición publicada después de la muerte de Scorza el 27 de noviembre de 1983, y que incluye el nuevo capítulo 33, el cual es fundamental para el desarrollo de esta investigación.

Entre estos nuevos estudios, son los que se han hecho sobre *GEI*, los que cuentan con un mayor número. Aunque hay que decir que esta mayoría es mucho menor que la hecha sobre *Redoble por Rancas*. Estos trabajos sobre *GEI*, analizan diversos temas que son constantes en todo el ciclo épico de *La guerra silenciosa*, a saber, la presencia del mito, la polifonía, el afán político, la heroicidad, lo carnavalesco y el humor. A continuación, se expondrán los aportes más importantes de la crítica sobre *GEI*, donde nombres como el de las brasileñas Lina Arao y Suely Reis Pinheiro; o el español Juan González Soto y la peruana Adriana Churampi, figuran entre los más importantes.

### **1.3.2.1. El mito en *Garabombo, el Invisible***

El estudio más significativo del mito que abarca de toda *La guerra silenciosa* es el que realizó el francés Roland Forgues en su libro *La estrategia mítica de Manuel Scorza* (1991); donde propone que hay una doble dimensión del mito en la obra del narrador peruano:

como revelación de la realidad concreta y como conciencia que aspira a superarla [...]. Porque esta doble dimensión es la que determina lo que llamaré la estrategia mítica del escritor; una estrategia que tiende a sustituir la conciencia mítica por la conciencia histórica conforme va concretándose el poderoso proceso de concientización de las masas campesinas. (pp. 13-14)

Esta revelación de la realidad concreta se dará en la segunda balada, según Forgues (1991), cuando Garabombo toma conciencia de su invisibilidad y decide “utilizar esta particularidad en beneficio propio y de la comunidad” (p. 76). De este modo esta revelación es la que permitirá su acceso a la conciencia social e histórica, superando así el nivel mítico de su invisibilidad; la cual ahora será utilizada para ayudar a que los demás pobladores también puedan tomar consciencia de la realidad en la que se encuentran envueltos, y decidan

luchar por sus derechos junto a él. Y será en ese momento, cuando sus compatriotas se hayan despojado de su miedo y cobardía, que “el Invisible” decidirá ser visto por todos y morir “en la refriega como un hombre de carne y huesos” (Forgues, 1991, p. 78).

Por su parte, la investigadora colombiana Elicenia Ramírez (2007) sostiene que el mito en *GEI* no es un elemento decorativo ni gratuito, sino que actúa “como complemento necesario de la lucha política de resistencia” (p.5). Porque el mito se convierte en la manera de darle voz a los sujetos vencidos históricamente, y de concederles la oportunidad de poder expresar “su modo de interpretar la realidad, de cómo la vive, la explica, la justifica y la busca” (p.7). Y es a partir de esta propuesta política y social del mito, que la autora interpreta la invisibilidad de Garabombo como el elemento que sustenta la poética ambigua de la novela; debido a que esta invisibilidad, puede denotar una enfermedad, pues físicamente no lo ven, y connotar “el símbolo que representa el problema de la ley y la mirada del otro que menosprecia” (Ramírez, 2007, p.18). Además, la autora logra relacionar el “Mito de Inkarrí” con la figura de Garabombo, porque este sería quien represente la actualización y el retorno del héroe que conseguiría cambiar el mundo “de la actual opresión o invisibilización de la realidad latinoamericana” (Ramírez, 2007, p.18).

Desde otra perspectiva, Huamanchumo (2008) sostiene que en su afán de legitimizar su magia inventada y “mostrarla como un elemento fundado en la tradición viva” (p.141), el autor de *GEI* utiliza el mito de Pariacaca para justificar el monosílabo “!Sio!, que luego aparecerá en la batalla final de los chinchinos contra las fuerzas armadas, y que “esconde y representa la creencia popular en la mosca azul anunciadora de la muerte” (p, 140).

Pero mítica es también la transformación del Niño Remigio, aquel personaje “indefinido”, que oscila entre la lucidez y la demencia, y que se transforma “milagrosamente de enano jorobado en joven apuesto, para volver brutalmente a su condición original”. (Yviricu, 1991,

p. 250). Pero esta metamorfosis tiene, así como la invisibilidad de Garabombo, un fin político, porque “es el resultado de un proyecto oligárquico con el propósito de apagar un foco de rebeldía popular” (Yviricu, 1991, p. 257). Al Niño Remigio, como veremos con mayor detenimiento en los siguientes capítulos de esta tesis, en realidad lo convierten los otros para callarlo, para que deje de cuestionar y resistir.

Sea como revelación de la realidad, instrumento de resistencia o legitimizador de la fantasía del autor, la presencia del mito en *Garabombo, el Invisible*, es un componente fundamental para comprender a cabalidad el universo y la estrategia narrativa de Manuel Scorza. Así como sucede con el humor, se puede sostener que también existen diversas variaciones del tratamiento del mito a lo largo de *La guerra silenciosa*, pero comprobar dicha hipótesis significaría el planteamiento y el desarrollo de una nueva investigación.

### **1.3.2.2. Garabombo: El neopícaro y su misión imposible**

Una de las propuestas más importantes sobre *GBI* es la de Reis Pinheiro (2004a), quien establece vínculos entre la figura del pícaro y Garabombo. La autora sostiene que algunas de las cualidades principales del pícaro tradicional “pueden ser atribuidas al personaje de Scorza, como la orfandad, el aprendizaje, el hambre, la necesidad de subsistencia, la filosofía, el viaje y la búsqueda de libertad” (Reis, 2004a, párrafo 6). Sin embargo, Garabombo también representaría la evolución de este personaje, porque adopta una actitud de rebeldía que le hará rechazar los valores predominantes y proponer unos nuevos. Es así que Garabombo se convierte en un neopícaro “porque se contrapone al sistema político-social vigente, abandonando la simple y egocéntrica aventura del pícaro para esbozar un mundo distinto en el que se hace posible la realización de sueños” (Reis, 2004a, párrafo 32).

Sin embargo, la misión de Garabombo de luchar contra el orden vigente para luego proponer nuevos valores basados en la igualdad y la libertad parece cada vez más solo un

sueño y una utopía; porque la mirada del otro, que subyuga y castiga, tiene tanto poder que es capaz de “hacerlo desaparecer, eliminarlo físicamente” (Churampi, 2014, p.161). Esta “mirada que elimina” es tan poderosa que hace creer a los mismos pobladores de su inferioridad y de su casi “no existencia”; llenándolos de temor, desconfianza e inseguridad. Es entonces que Garabombo se da cuenta que:

Esta fase de su lucha contra la injusticia se libra en otro terreno: el del mundo campesino. En este sentido su universo se ha ampliado, al comprender que no sólo se trata de eliminar al opresor principal sino a toda la infraestructura del poder por él creada, uno de cuyos pilares es la actitud de los mismos indígenas. (Churampi, 2014, p.166)

La estrategia que utilizará Garabombo para revertir este temor instalado en los corazones de todos los comuneros y convertirlo en rebeldía, será a través de la inversión del poder, es decir, a partir de una nueva toma de posición, donde él será ahora quien *mire* a los demás desde su invisibilidad, que se ha convertido en su mejor arma de lucha. A partir de esta apropiación de su “enfermedad” logrará convencer, poco a poco, a todos los comuneros de que es posible usar la invisibilidad, la suya y la de ellos, en favor de la lucha contra el poder; y así, por fin, conseguir que todos los *invisibles* decidan “hacerse presentes e impongan su existencia por la fuerza” (Churampi, 2014, p.173).

### **1.3.2.3. Garabombo y Remigio: Entre la épica y el humor**

Los personajes más revelantes de *GEI* son, sin lugar a dudas Fermín Espinoza (Garabombo, el Invisible) y el Niño Remigio. Si bien ambos héroes tienen un desarrollo y un accionar distinto en el trayecto de la obra, ambos también comparten una cualidad que los hermana: la invisibilidad, pues Garabombo y Remigio se hacen invisibles cuando intentan formular sus quejas. Mientras “Garabombo exterioriza oralmente sus demandas; el Niño

Remigio lo hace por escrito” (González, 2009, párrafo 3). Pero no solo la invisibilidad vincula a estos dos personajes, el trayecto que sigue Remigio en la novela hasta su muerte tiene una relación muy cercana con las peripecias de Garabombo. Por esta razón González (2009) afirmará que Remigio puede ser considerado “como un personaje paródico en constante contrapunto carnavalesco frente al héroe cuyo nombre aparece en el título de la novela” (párrafo 60). Una prueba de esta relación paródica entre Garabombo y Remigio es el viaje que realizan ambos personajes hacia Lima. Mientras Garabombo lo hace en el plano real enfrentando terribles vicisitudes hasta el punto de ser encarcelado; Remigio realiza un viaje imaginario a través del río Chaupihuaranga donde atravesará Cusco, Tacna, Tarapacá, África y Mesopotamia hasta llegar a “la Perla del Pacífico”.

Por su parte, Osorio (2001) ve en estos dos personajes a las figuras del héroe (Garabombo) y el antihéroe (Remigio), que comparten un fin común: “la confrontación al poder del gamonal; y que ambas confrontaciones terminan siempre en el fracaso” (párrafo 34). Sin embargo, su lucha se realiza de distintas maneras: Garabombo, en su papel de héroe, hace una confrontación heroica a partir de una toma de conciencia, mientras que Remigio, el antihéroe, confronta el poder desde el humor. Ambos personajes condenan la opresión y la injusticia del sistema latifundista desde sus particulares perspectivas; que al final constituirán “una toma de posición directa en favor de la causa indígena” (Osorio, 2001, párrafo 36).

#### **1.3.2.4. Polifonía y carnavalización en *Garabombo, el Invisible***

A partir de las categorías de polifonía y carnavalización propuestas por Bajtín, las autoras brasileñas Suely Reis y Lina Arao nos dan una nueva lectura de *GEI*. Reis (2004) reconoce en la segunda balada de Scorza un mundo polifónico que recorre toda la novela y que permite la aparición de nuevas formas de expresión, que convergerán al final en la “insólita estrategia



de retratar uma realidade histórica e social<sup>15</sup>” (párrafo 2). Esta novela se encuentra compuesta por distintas voces independientes que van desde personajes como Garabombo, el Abigeo, los guardias o el Niño Remigio, hasta las auténticas y fantásticas voces de los caballos. Todas ellas componen un discurso polifónico y “possibilitam uma relação de igualdade entre o discurso do autor e o das outras vozes, todos participantes do grande diálogo carnavalesco<sup>16</sup>” (Reis, 2004, párrafo 3).

Esta convivencia de los distintos discursos que conforman *GEI*, se hacen posibles también porque Scorza utiliza varias de las estrategias bajtinianas de carnavalización a lo largo de la novela: la inversión momentánea del mundo o el acercamiento de los opuestos por la ruptura de la jerarquía habitual (Arao, 2016). Es así que Scorza habría encontrado en las estrategias de carnavalización, propicias para la ruptura del orden hegemónico, “um suporte perfeito para denunciar os problemas enfrentados pelos indígenas, podendo torná-los visíveis, materializando seus corpos transparentes, como o de Garabombo, de modo a serem vistos pelo Estado e pela imprensa<sup>17</sup>” (Arao, 2016, párrafo 24).

Estas estrategias bajtinianas de carnavalización propuestas por Arao para el análisis de *GEI*, en función de una ruptura del orden hegemónico y de denuncia y resistencia frente al poder, también serán revisadas con mayor detenimiento en los siguientes capítulos de esta tesis, además de ser actualizadas, complementadas y discutidas a partir de los aportes de Krisinsky (1997), Beltrán Almería (2006) y Umberto Eco (2000).

---

<sup>15</sup> “insólita estrategia de retratar una realidad histórica y social”. Traducción propia.

<sup>16</sup> “posibilitan una relación de igualdad entre el discurso del autor y el de las otras voces, todos participantes del gran diálogo carnavalesco”. Traducción propia.

<sup>17</sup> “un soporte perfecto para denunciar los problemas enfrentados por los indígenas, pudiendo tornarlos visibles, materializando sus cuerpos transparentes, como el de Garabombo, de modo que sean vistos por el Estado y por la prensa”. Traducción propia.

## Capítulo II

### Humor y resistencia

#### 2.1. El humor en *Garabombo, el Invisible*

El humor, y su expresión más inmediata: la risa, puede ser concebido como una respuesta (un castigo) de la sociedad ante la rigidez y el automatismo del espíritu (Bergson, 1985); tal vez como la manera más eficaz de suavizar la crueldad de la vida (Bobes, 2013), o como creían los poetas surrealistas de los primeros años de la vanguardia: una herramienta para luchar “contra el mundo social sórdido, fosilizado y convencional” (Pellegrini, 1970, p.7). Lo cierto es que desde un inicio estuvo vinculada al ser humano como un elemento fundamental para sobrellevar las vicisitudes de un mundo hostil; y para afrontar con alegría el acecho omnipresente de la muerte. La risa cumplió un rol importante en las primeras actividades relacionadas con la celebración religiosa y agraria; como las festividades de “la Pascua o los Ácimos (la siega de la cebada), la de las mieses (la siega del trigo, llamada más tarde Pentecostés), y la de los tabernáculos (la vendimia y los frutos tardíos)” (Beltrán, 2016, p.24). Estas primeras celebraciones tenían un carácter universal, pues en ellas participaban todos los integrantes de la comunidad, incluidos los siervos y extranjeros. Esta ceremonia, donde prevalecían la libertad y la igualdad, sobrevivirá en las fiestas del carnaval de la Edad Media y el Renacimiento; pero con llegada la Edad Moderna la fiesta y la risa, como elementos de comunión, comenzaron a mostrar su decaimiento, al prevalecer en la sociedad, debido al crecimiento de la urbanidad y el monetarismo, la soledad y el aislamiento. Estas celebraciones populares, donde aún gobierna la risa universal, con el tiempo se han ido reduciendo a fiestas locales, celebradas, casi siempre, en lugares alejados de la ciudad, donde aún sobreviven los ritos vinculados a la religiosidad y al cultivo de la tierra.

Los Andes peruanos son una clara muestra de esta clase de lugares donde todavía se celebra la fiesta como un espacio de igualdad y comunión. La mayoría de las ceremonias tienen un carácter sincrético, donde confluyen las costumbres europeas de la cultura popular con las tradiciones andinas. Muestra de ello son las festividades que se realizan en los días de Semana Santa en decenas de provincias; y las ceremonias de actos tan comunes, pero a la vez tan importantes para la comunidad, como la construcción de una vivienda. En todas estas festividades, que suelen tener una connotación mágica religiosa, lo sagrado está emparentado íntimamente con el humor, pues este funciona como un ingrediente que perfecciona lo sagrado y lo reafirma. El humor consigue esta realización de la sacralidad dándole un sentido de farsa y no naturalidad a las representaciones realizadas en estas festividades; debido a que

La cultura aymara-quechua no concibe el “realismo” como una expresión de lo real bajo un aspecto de naturalidad. Lejos de la conceptualización y duplicación de mundo que ésta supone, ya sabemos cómo para el pensamiento mítico lo real, lo verdadero no es lo natural, sino lo sagrado, y una de las funciones de la representación es, justamente, establecer y reiterar el plano propio, la condición diferente a lo natural, a lo profano, de aquella sacralidad que se quiere señalar. Nada mejor para ello que la exageración expresiva. (Martínez, 2009, p. 283)

Además de este vínculo del humor con lo sagrado, la risa siempre ha estado presente en el mundo andino como un paliativo para contrarrestar el dolor y la desgracia de una larga historia de opresión e injusticia, donde el indio ha aprendido a dolerse de sus desdichas —sin melodramas— “pero también a reírse de ellas”. (Mamani, 2007, p.122). Esta expresión comunitaria del humor, donde la risa altera la naturalidad del mundo, contrarresta la desdicha y permite la igualdad y la libertad, también se encuentra presente en el mundo andino y semifeudal recreado en *Garabombo, el Invisible*. A lo largo del presente capítulo se intentará

demostrar cómo esta novela construida desde la risa permite que el humor, y sus distintos recursos y variantes (la ironía, el sarcasmo, la paradoja, la hipérbole); se conviertan en la herramienta principal para enfrentarse y resistir al poder del orden oficial. Para ello se utilizarán primero categorías como la “risa festiva” y el “realismo grotesco” propuestas por Bajtín, que luego serán complementadas con los conceptos del “sentimiento de lo contrario” y la “sonrisa” de Pirandello. Con ello se intentará dar una visión completa de los mecanismos del humor en la obra, desde la degradación y la ambivalencia como productos de la risa del carnaval, hasta el proceso de concientización de lo cómico, que da paso al humorismo y la sonrisa piadosa.

## **2.2. Carnavalización en *Garabombo, el Invisible***

### **2.2.1. El carnaval y la risa**

En la búsqueda de descifrar los rasgos fundamentales de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento; Bajtín propone el análisis de uno de los autores clásicos más difíciles de comprender: François Rebelais. Esta dificultad, según el autor ruso, se debería a que la propuesta de Rebelais se distancia de la estética canónica de la literatura occidental, al crear imágenes que se distinguen por su “carácter no oficial”; pues en ellas se revela constantemente la hostilidad ante la perfección, la autoridad y el dogmatismo. En esta nueva estética, nacida de la cultura carnavalesca de la Edad Media, la risa constituye un elemento fundamental para llegar a construir ese otro mundo que se opone “al tono serio, religioso y feudal de la época” (Bajtín, 1998, p.10). La risa carnavalesca, además, tuvo un rol importante en la vida del hombre medieval; pues estaba presente en las ceremonias y ritos civiles de su vida cotidiana, a tal punto que el carnaval llegaría a convertirse en “la segunda vida del pueblo” (Bajtín, 1998, p.14). El carnaval y la risa, entonces, se convertirán en la circunstancia ideal para la creación de esta segunda vida festiva, que, a diferencia de la fiesta oficial que

intenta consagrar el orden, la estabilidad y la perennidad de las reglas que rigen el mundo, se instaure como: “una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 1998, p. 15). De esta manera la libertad transitoria del carnaval ayudará a promover contactos de igualdad y familiaridad entre todos los estratos sociales; haciendo posible el nacimiento de un lenguaje familiar libre de restricciones y tabúes; donde se acumulan “las expresiones verbales, prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial” (Bajtín, 1998, p. 22).

### **2.2.2. El humor festivo en *Garabombo, el Invisible***

La realidad socioeconómica de la Edad Media de donde parte Bajtín para elaborar su teoría del carnaval, es similar al mundo semifeudal representado en *GEI*, donde la lucha por el poder está directamente relacionada con la apropiación de la tierra. Por ello es posible analizar esta novela a partir de las estrategias de carnavalización propuestas por Bajtín; y, además, porque la fiesta del carnaval es también una actividad característica de las comunidades indígenas del Perú. Sin embargo, si bien existen muchas coincidencias con el carnaval europeo, como el espíritu festivo y comunitario, debemos resaltar algunas singularidades de esta festividad andina: su carácter sagrado (en estrecha relación con la fertilidad de la naturaleza) y sincrético (debido a la confluencia del espíritu europeo y andino); y donde se propone algo “más que una fiesta de inversión del orden social que establece un temporal caos, el carnaval andino intensifica la vida cotidiana, originando un orden distinto (el de la cultura propia) constituido por la solidaridad, la reciprocidad y el ejercicio democrático” (Vásquez, 1990, p.3).

De esta manera, cada comunidad y región suele organizar su estilo propio de celebración; aunque muchas de ellas coinciden en que suelen durar varios días llenos de alegría y

alborozo, caracterizados por la bebida, las danzas, y los rituales ganaderos y agrícolas, como lo demuestra Scorza (1984) en el siguiente pasaje de *GEI*:

Porque nosotros comenzamos a festejar los carnavales con el Viernes de Comadres. Ese día se saluda a todas las comadres: se bebe. Nosotros festejamos también a los animales: el sábado se les prepara la marca: para que soporten el fierro caliente se les da abundante sal: se bebe. El domingo se dota a los hijos: se les regala dos o tres animales, para que ellos críen y aumenten durante el año: se bebe. El lunes se marca a los animales y se festeja a las visitas: se bebe. El martes se celebra el Cortamonte y se disfrazan las cuadrillas: se bebe. El Miércoles de Ceniza nos arrepentimos de tanto pecado, baile y borrachera: se reparte trozos de carne de pachamanca a todos los caminantes. (p.223)

Ahora, sin olvidar las singularidades del carnaval andino que también se manifiestan en la novela, podemos afirmar que mucho de los elementos de la cultura del carnaval propuestas por Bajtín pueden ser encontrados también en el mundo representado por el escritor peruano; donde la risa carnavalesca y “el lenguaje familiar” permitirán el nacimiento del “humor festivo”, el cual está compuesto por un conjunto de cualidades que, como veremos, también se encuentran presentes en la segunda balada de *La guerra silenciosa*.

### **1. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo**

*Garabombo, el Invisible* es una novela plurilingüe que reúne “diversidad de lenguas y de horizontes ideológicos verbales de los géneros, profesiones, castas y grupos sociales (el lenguaje del noble, del granjero, del comerciante, del campesino)” (Bajtín, 1991, p.129), e incluso de especies distintas al hombre, como los caballos parlantes que aparecen a lo largo de la historia. Todas ellas forman parte del carnaval. Sin embargo, es la presencia del pueblo

y sus acciones la que conforman el corpus fundamental de la novela; y es por ello que la risa popular tiene un mayor protagonismo. No importa cuál es la circunstancia en que se encuentre, en la celebración o en la angustia de la muerte, el pueblo siempre ríe; como lo hace, por ejemplo, Amador Cayetano, el Sonriente, el alcalde de Yanahuanca y uno de los principales artífices de la rebelión, un poco antes de la última batalla:

—Comuneros: No nos trae la ambición de decir “estos campos son nuestros”, sino el hambre que tiene más espinas que las espuelas roncadoras. Hemos comido desdicha hasta hartarnos. ¡Justo es que ahora disfrutemos de la buena abundancia! Bodenaco está en Cerro. ¡Mierda a Bodenaco! Mañana podemos morir: ¡Por lo menos muramos gordos!

Se doblaba de risa. (p.192)

Amador es, además, uno de los personajes que encarna de manera manifiesta la risa generalizada del pueblo; pues en su rostro se dibuja una risa constante que no se borraba ni por la angustia ni la tristeza. Su sonrisa perenne era su sello de distinción, pero también “Era su defecto: sonreía sin cesar. Los comuneros sabían que Amador Cayetano no desarmaba la sonrisa ni en los velorios, pero las autoridades muchas veces lo consideraban un desacato”. (p.14). La risa perpetua de Cayetano, entonces, implica un acto constante de rebeldía contra las normas que rigen el orden oficial.

También el héroe de esta gesta, Garabombo, muestra su risa jactanciosa desde un inicio, cuando al haberse empoderado de su invisibilidad, y hacer de ella su principal arma, ingresa al puesto de Guardia de Asalto para robar las maniobras de ataque sin ser visto, y después celebrar su osadía, como lo hará cada vez que salga victorioso de una aventura temeraria, “con una insolentísima sonrisa” (p.10).

Con su sonrisa cínica, ríe además el Niño Remigio, el delirante escribidor de Yanahuanca, quien se burla a cada instante de las autoridades, pero también de él mismo, porque “una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que se escarnece a los mismos burladores” (Bajtín, 1998, p.17):

—He hablado con el Presidente. He acusado al juez, al notario al sargento, al cura, al jefe de línea. He embarrado a todo el mundo. Yo mismo me he acusado. El general me ha felicitado. En el próximo correo llegará mi nombramiento. (p.57)

Remigio, asimismo, será el que fundamente con mayor lucidez la verdadera naturaleza de la risa festiva, cuando parado frente al altar, a la espera de una novia que nunca llegará, conjetura que “No existe animal solitario. El peor de los castigos es la exclusión. El animal que ha inventado la risa necesita un eco” (p.179).

Y esta resonancia carnavalesca se hará escuchar incluso después de la derrota, y de la muerte de decenas de hombres y caballos de la comunidad de Yanahuanca, cuando el “tusino”, con ansias de venganza y rebeldía, anuncia con su risa, al final de la novela, el inicio de una lucha interminable:

— ¡Hace tiempo que tengo ganas de sacarme la mierda!

El ambino se rio.

—Pues ya se sacó la lotería, compañero.

El escándalo de su carcajada se agigantó sobre los gallos de piedra enzarzados en una pelea que ya duraba cien mil años.

(p.254)



Es significativo que el final del libro se resuelva con la risa del tusino; pues esta representa una de las premisas fundamentales de esta novela: la risa del pueblo —sometido y subyugado— como símbolo e instrumento de lucha y resistencia.

## **2. La risa festiva es universal**

En la vida festiva del carnaval, el mundo entero parece cómico. La risa universal de esta segunda vida del pueblo “contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval)” (Bajtín, 1998, p. 17). Y en *GEI* también todo parece estar envuelto en un halo de humor: las personas, los animales, los lugares y las cosas. Como muestra de esta risa global podemos mencionar, por ejemplo, el tamaño desmesurado (cualidad propia del carnaval) de la escuela de Chupán, un pueblo con doce casuchas y donde solo habitaban una treintena de niños, que llegó a extenderse en la última de sus reconstrucciones hasta cinco leguas. También podemos rescatar, en este afán de darle un aspecto burlesco al mundo representado en *GEI*, los nombres cómicos que llevan algunos de los lugares, objetos y animales que también son parte de esta fiesta, como el de la sastrería predilecta del Juez Montenegro: “Sastrería Barnechea, que al feo lindo lo vuelve si desea” (p.152); los de los camiones que recorren Yanahuanca, como son: el “Me ves y te acomplejas” (p.153) y el “No se gana, pero se goza” (p.243); así como los nombres sarcásticos de los perros del Niño Remigio: “Sargento”, “Juez” y “Subprefecto”, o de los canes desnutridos: “Hueso” y “Pellejo” que llegan después de la derrota para devorar los restos de los más de trescientos caballos caídos en la batalla.

Pero no solo los nombres ayudan a crear esta atmósfera de comicidad, sino las expresiones y actitudes de los objetos y seres que pueblan este mundo festivo. Un claro ejemplo son las sonrisas pétreas de las estatuas de La Virgen del Socorro y San Pedro de Yanahuanca, que anunciaban la futura desdicha de Remigio el día de su boda; o el espíritu risueño e

imprudente de Girasol, el equino del Ladrón de Caballos, que se burla de la paradójica invisibilidad de Garabombo:

Lo interrumpió el burlón relincho de Girasol.

— ¿De qué te ríes?

— Me río del Invisible – relinchó Girasol.

— ¿Y qué te da risa, baboso?

— Yo veo al invisible.

(p.26)

Como hemos resaltado en el apartado anterior, el pueblo también es partícipe fundamental de esta fiesta universal; su risa está presente en toda la novela; incluso en los momentos más graves, como la muerte inminente en medio de la guerra, o en la confesión de una traición. La risa tiene una influencia tan grande en el espíritu de los pobladores, que no dejan de reír incluso en sus sueños, como le sucedió al Abigeo cuando soñó que un escuadrón de “Caras de hueso” (representación de las fuerzas del orden y de la muerte), los castigaban con tanta persistencia y crueldad que un día, de pronto, se les empezaron a caer las orejas:

Atardeciendo sucedió lo chistoso: Melecio Cuellar gritó:

— ¡Se me han caído las orejas!

Avergonzado como si fuera el culpable, añadió:

— ¡De tanto golpe se me han desprendido las orejas!

El tejedor Oswaldo Guzmán y el borrachín Macedonio Arias chillaron:

— ¡Mis orejas! ¡Mis orejas!

Y Cayetano, el Sonriente, y De la Rosa:

— ¡Paren!

— ¡Mis orejas, señoritos! - gritó Epifanio Quintana-. ¡No me sigan pegando porque se me caen mis orejitas!

(pp. 147-148)

En este carnaval también ríen los personajes que componen el orden el oficial, como los principales de Yanahuanca liderados por el juez Montenegro, y los diversos representantes de la fuerza del orden; para ello solo basta recordar el juego perverso que tramaron para burlarse de Remigio, como castigo a todas las ofensas, que el ahora “primer intelectual de Yanahuanca”, les había acometido:

¿Para qué vamos a perder tiempo? No tomen las cosas a lo trágico. Yo creo que, si fingimos que le hacemos caso, el enano se calmará y de paso nos divertiremos. Remigio quiere que le hagan caso. ¡Hagámosle caso! (p.112)

En esta fiesta, donde “nadie puede permanecer al margen del acontecimiento” (Beltrán, 2016, p.27), el narrador tiene un rol fundamental, pues es él quien a través de una “retórica lúdica de la narración, provee a la novela de los operadores semióticos de la intertextualidad, como la digresión discursiva, la meta-narración, la fragmentación, o las alusiones y citas” (krysinski, 1997, p.266). Una de las muestras evidentes de su risa es la forma en que titula los capítulos de la novela, que son una parodia de las novelas de caballería, y que resaltan, con ironía y sarcasmo, el carácter lúdico y astuto del narrador (“23. Que ingeniosamente escindió el autor para darle más sabrosura a esta no inventada historia”), la crítica y degradación de los representantes del orden oficial; (“30. De cómo el personero Corasma aprendió que quien con abogados se acuesta, mojado amanece”; “11. De cómo el Opa Leandro logró que el

Presidente de la República le regalara un trompo”), y el escarnio a los propios integrantes del pueblo (“19. De cómo Remigio, el corcovado”, silo de mentiras, depósito de sandeces, almacén de maldades se transformó en Remigio el Hermoso”). Como bien lo señala Calderón (2015), con respecto a *Redoble por Rancas*, novela que también cuenta con un narrador que realiza esta misma estrategia, la elección de los títulos también obedecería al propósito del autor de “desviar la atención afectiva del lector para alejarlo de la enorme fuerza gravitacional de la tragedia” (p.75).

Se ha demostrado que nada ni nadie queda al margen de esta fiesta universal. Todos forman parte de este estado peculiar del mundo —hiperbólico, sarcástico y festivo— que permite que se den las condiciones para que se constituya esa otra vida del pueblo, libre de distinciones jerárquicas, y donde se puede huir de los moldes de la vida ordinaria, es decir, del mundo rígido, serio e inmutable del orden oficial.

### **3. La risa es ambivalente**

El rasgo distintivo de la risa carnavalesca es su carácter ambivalente, que permite que sea “alegre y al mismo tiempo burlona y sarcástica” (Bajtín, 1998, p. 17). Esta cualidad de la risa festiva es la que hace posible corporizar, vulgarizar y degradar las formas nobles de la cultura oficial, gobernada por la Iglesia y el Estado. Es esta risa ambivalente la que prevalece en *GEI*, donde podemos ver cómo confluyen el alborozo y el sarcasmo; para convertirse, al final, en un “arma de liberación en las manos del pueblo” (Bajtín, 1998, p. 89). La risa destruye el miedo y da paso a la osadía, y permite enfrentarse y desestabilizar el orden oficial que intimida, somete y prohíbe. Un claro ejemplo se da cuando los chinchinos recuperan temporalmente sus tierras, y deciden celebrar su triunfo con un banquete y buena música. En medio de la algarabía los Huamán y los Zárate, los mejores músicos del pueblo, deciden

enfrentarse en un duelo musical; donde los primeros obtienen el triunfo gracias a la creación del siguiente estribillo:

Esto te lo digo cantando,

tú te acordarás llorando.

Hacendadito, hacendadito,

se acabó la vida que gozabas

con el trabajo del indio.

(p.185)

En estos versos podemos ver como se degrada a quien detenta el poder nombrándolo con un diminutivo; y cómo se lo confronta directamente por los abusos que ha cometido. La Iglesia, representada por la figura del padre Chasán; será también objeto de burla. Esto se verifica en la obra, cuando la capacidad de salvación y bendición del padre es puesta en duda, por lo que “los feligreses decían que con el agua bendita por el padrecito Chasán solo se avanzaba al Purgatorio” (p.142).

Los hijos de Gastón Malpartida, el dueño de la hacienda de Chinche, también son satirizados por los chinchinos al rebautizarlos con ironía como: Yerno N°1, el Yerno N°2, el Yerno N°3; y el Yerno N°4; por ser este el orden que los yernos de don Gastón seguían al momento de abusar de todas las chinchinas que cumplían quince años, y que Malpartida llevaba obligatoriamente a su hacienda para tenerlas como sirvientas. Otorgarles números en lugar de nombres es la manera que tienen los pobladores de degradarlos, de resaltar su falta de humanidad, y es por eso que solo merecen ser nombrados como si fueran máquinas, como autómatas programados solo para hacer el mal.

Sin embargo, la risa más osada y mordaz de todas es la del Niño Remigio. Nadie como él degrada y banaliza a las figuras solemnes del orden oficial, a tal punto que bautiza sarcásticamente a sus perros con los nombres de “Sargento”, “Juez” y “Subprefecto”; y tutea en una de sus incendiarias cartas a la mismísima Virgen de las Mercedes llamándola: “Querida Meche”. Además, toda su singular existencia encarna a cabalidad la estética ambivalente de la cultura carnalesca; que Bajtín (1998) denominó: “realismo grotesco” (p.23); concepto que junto a al análisis ético y estético del Niño Remigio abordaremos a continuación.

### **2.2.3. El realismo grotesco: El humor contra el mundo perfecto y acabado**

Las diversas cualidades revisadas hasta el momento sobre la risa festiva, como la degradación o la ambivalencia, constituyen parte de la base fundamental de la concepción estética del carnaval: el realismo grotesco. Este concepto, conformado por el sistema de imágenes de la cultura cómica popular, está regido por un principio material y corporal expresado en la festividad, la fertilidad y la superabundancia; y que tiene como rasgo principal la degradación, “o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1998, p. 24). Esta transferencia a la dimensión concreta puede ser llevada a cabo a través de la parodia, la inversión de papeles o la burla. Sin embargo, hay que recordar que esta degradación también posee un principio positivo, porque al llevar al plano material las ideas elevadas esta se vincula inmediatamente con las raíces materiales y corporales del mundo que se encuentran en comunión con la parte inferior del cuerpo: el vientre, los órganos genitales, el coito; y que para el realismo grotesco representa “la tierra que da la vida y el seno carnal” (Bajtín, 1998, p.26); y, por tanto, la posibilidad de un nuevo comienzo.

Esta fuerza regeneradora propia de la degradación, hace que los elementos grotescos sean siempre ambivalentes y contradictorios, donde pueden convivir polos tan opuestos como lo nuevo y lo antiguo, o la vida y la muerte. Esta confrontación continua permite que las imágenes grotescas sean siempre caracterizadas en un constante proceso de cambio y metamorfosis. El cuerpo grotesco nunca se encuentra “acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites” (Bajtín, 1998, p. 28). Y si hay alguien que puede representar en *GEI* a la imagen incompleta, heterogénea y conflictiva de lo grotesco, que se opone al orden riguroso y acabo del mundo, pues ese es el Niño Remigio.

### **2.2.3.1. Lo grotesco en la configuración ética y estética del Niño Remigio**

El Niño Remigio es uno de los personajes más ambiguos e indefinidos de *La guerra silenciosa*. En él conviven elementos tan contradictorios como la inocencia y la malicia, la lucidez y la locura, o la ternura y la hostilidad. El Niño Remigio, yanahuanquino, hijo del aire, jorobado, cojo, bizco, enano, macrocéfalo y epiléptico representa la imagen grotesca a cabalidad. Sin embargo, de este cuerpo imperfecto es su joroba donde se esconde el elemento fundamental de todo cuerpo grotesco: la ambivalencia. Porque esta protuberancia por un lado puede ser el símbolo de la putrefacción social, capaz de contener pura “vanidad enfermiza” (p.111) como sentenciaría sarcásticamente el juez Montenegro; o ser el odre sagrado donde se guarda la sabiduría:

—Como usted es idiota no conoce la ventaja de los animales jorobados.

— ¿Qué ventaja, don Remigio?

— ¿De qué cree que está llena una joroba?

El sol resplandecía sobre los mocos del Opa Leandro.

— ¡De inteligencia! Las jorobas están rellenas de inteligencia. Esa es la ventaja de ser jorobado. ¡Ustedes nunca serán jorobados! (p.60)

Porque si hay algo que distingue al Niño Remigio, además de sus deformaciones físicas y morales, es su valentía, imaginación y lucidez, que vive íntimamente emparentada con la locura. Y esta última es una cualidad importante, porque hay que recordar que la locura es un tópico tradicional de lo grotesco que “permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista “normal”, o sea por las ideas y juicios comunes” (Bajtín. 1998. p. 41). Y es a partir de esta manera distinta de ver el mundo, que Remigio es capaz de expresar la rabia, el clamor, la indignación que los demás pobladores, por temor, no se atreven a decir:

Todos, casi todos habían sido afrentados por esa boca exployada en un rictus de fatiga ofendidos por la mano abandonada, magullados por ese sarcasmo que ahora vacilaba entre esperar y correr. Pero ¡cuántas veces también la boca de ese disminuido, de ese muñeco que el mismo Nictálope nombró para la muerte, expresó la lava de sus corazones, la cólera de sus pechos acumulados de pánico! En la medianoche del miedo solo Remigio, el irresponsable; Remigio, el bellaco; Remigio, el sin pelos en la lengua, había cruzado, soberbiamente solitario, la frontera del coraje. (p.116)

Además, esta “locura” le permite tener una imaginación desaforada, con la que consigue parodiar las penurias del viaje de Garabombo y Ernesto Bustillos a Lima. También hay que indicar que el relato de este viaje alucinado, donde Remigio recorre a través del río Chaupihuaranga lugares como: “Cuzco, Tacna, Tarapacá, Jerusalén, Mesopotamia y África” (p.71), tiene como oyentes fascinados al Opa Leandro y el Brazo de Santo, quienes comparten con él su misma demencia, aunque no su lucidez. Esta locura compartida llevará a



que la investigadora brasileña Lina Arao (2006) llegue a considerar a estos tres personajes como “el núcleo explícitamente carnavalizado” (párrafo 5) de la novela. Pues son ellos, gracias a su locura, los que ven con nuevos ojos el universo, y son capaces de “comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo”. (Bajtín, 1998, p.37); donde los ríos suben, las fronteras desaparecen y las únicas armas para combatir el peligro son el ingenio, la imaginación y la risa.

Remigio, el disminuido, el poeta, el invisible, el héroe, es también el intelectual de Yanahuanca. Un intelectual propio del mundo carnavalesco que ha inventado Scorza. Su saco harapiento parchado con diferentes pedazos de tela, los anteojos sin luna que solo usa cuando quiere legitimar su investidura; los caramelos, galletas, trompos y panetones que recibe como honorarios a cambio de su labor como escritor de cartas, y, sobre todo, su risa cínica y rebelde, hacen que se convierta en el portavoz de un mundo donde todo parece reír, de una vida festiva donde gobierna lo hiperbólico, lo cambiante y lo imperfecto.

La existencia de Remigio es, además, una clara muestra de este mundo en constante cambio. La metamorfosis que sufre Remigio, de un “un jorobado moral y material” (p.111) al hombre más bello y cortés de Pasco, es una prueba de una transformación incompleta. Porque la mutación del Niño Remigio a Remigio el Hermoso, a causa de la comedia que representaron los notables para burlarse de él, fingiendo reconocer sus meritos intelectuales y haciéndolo parte de su cofradía, nunca fue una metamorfosis completa. A pesar de la desaparición de su joroba y su cojera, y de negar a su primigenia identidad: “Pero yo no era yo: el otro insultaba, el otro escribía estupideces” (p.128), Remigio, el Hermoso, nunca pudo aplacar por completo a ese otro ser que, ahora siendo él bello y noble, solo logra avergonzarlo. Habitaba aún en Remigio esa otra mirada diferente que lo llevó a elegir como esposa a la Niña Consuelo, “a quien la dicha le reventaba en gorduras” (p.151), en vez de preferir a cualquiera de la decena de bellas y agraciadas mujeres que suspiraban por él en

todas las haciendas de Yanahuanca. Este singular capricho hizo que los notables pensaran que, en realidad, Remigio aún no se había “curado”:

¿Cómo varón tan discreto, que a todos sorprendía con conocimientos desconcertantes, seguía con los ojos turbados? “No solo está mal de los ojos: la tutuma no le funciona”, se encarnizaba Arutingo. En el empecinamiento del Hermoso, que con alzar la mano podía seleccionar entre la flor de las haciendas, encontraba alimento para afirmar que Remigio no estaba curado; que el cambio era provisorio, que cualquier día su artificial belleza se descalabraría. (p.151)

Y aquel presagio se haría realidad el 21 de noviembre, el día de la boda de Remigio, donde el juego perverso de los notables terminaría con el abandono del aún Hermoso en el altar. Porque luego la soledad, la humillación y una lluvia torrencial que parecía enturbiar todo lo que tocaba, terminaron por borrar su perecedera belleza:

Porque como si la mano de la lluvia le metiera docenas de almanaques por el caño de la boca abierta, la cara se le agrietó, los ojos le bizquearon, las mejillas se rindieron, los dientes recuperaron su sarro. Tal vez años. La lluvia despintó el flamante traje azul, cribó la camisa, averió la piel. ¡Años! Buscó la salida de Yanahuanca enneblecida por el aguacero. “¡Remigio!”, gritó don Crisanto, sofocado. Se detuvo, pareció volverse, pero en realidad se dobló bajo el peso de la joroba que explosionaba en su espalda.

Se perdió cojeando. (p.180)

Sin embargo, esta no sería la última transformación de este singular personaje. Después de deambular durante varios meses por las alturas de Yanahuanca, el 3 de marzo su deforme

figura volvería a aparecer en escena, pero esta vez nuevamente empoderado de su risa cínica y de su valentía, que lo llevarían a enfrentarse, cara a cara, contra las fuerzas del orden, quienes terminarían volándole media tapa de la cabeza, y permitiendo, por fin, descubrir el extraño mal que padecía Remigio, quien “en lugar de sesos tenía una mata de geranios” (p. 219). Estas flores ocultas dentro de su cráneo, son una muestra más del vínculo que siempre tuvo este cuerpo grotesco con la tierra y la fecundidad, y con ese afán constante de renovación y ambivalencia, que nos permite descubrir en él, la maravillosa paradoja de encontrar la vida a través de la muerte.

### **2.3. El hallazgo de la sonrisa: Lo humorístico en *Garabombo, el Invisible***

#### **2.3.1. El carnaval frío**

El carnaval que hemos descrito hasta este momento, siguiendo la propuesta de Bajtín, es un mundo donde, al menos de manera transitoria y gracias a la risa, la libertad, la abolición del orden jerárquico y el establecimiento de un mundo al revés, se hacen posibles. Es así que la segunda vida del pueblo, lúdica y festiva, se convertiría, en el tiempo del carnaval, en la vida misma. Sin embargo, varios años después, Umberto Eco (1998) sostendría que esta teoría es falsa; porque el carnaval solo puede existir como una “transgresión autorizada” por los gobernantes, quienes deciden el tiempo que el pueblo podía dar paso a su desenfreno y a su presunta libertad. Esta capacidad de decidir los márgenes de la vida festiva del pueblo, unida a la brevedad del carnaval y a la consciencia de la ley que se refuerza cada vez que se la transgrede, no haría más que reforzar las jerarquías del poder y recordarnos “la existencia de la regla” (Eco, 1998, p. 17).

Entonces, si la risa del carnaval solo es un instrumento de control social, ¿será acaso posible que esta risa pueda llegar a convertirse en una forma real de libertad y crítica contra el poder? “Tal vez” esta risa fundada en un mundo medieval y emparentada con la comedia

antigua, donde lo popular siempre está determinado por la cultura cultivada; ya no sea la que cumpla esta función, o al menos ya no solo esta, sino otro gesto social que se encuentra entre la comedia y la tragedia; una risa mezclada con la piedad: la sonrisa.

Para el hallazgo de esta risa piadosa, Eco parte del concepto que Luigi Pirandello denominó: “el sentimiento de lo contrario”. Esta propuesta del dramaturgo italiano nace como contrapartida de lo que el mismo autor denominó: “el advertir de lo contrario”; idea que sigue la línea de la teoría clásica de lo cómico, y que está fundada en el sentido de superioridad que sentimos al “observar”, sin involucrarnos, el accidente, el error, la rotura de las expectativas normales que comete el otro. Para ejemplificar este concepto, Pirandello (2002) propone la siguiente escena:

Veo a una señora, con los cabellos teñidos, untados de no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Me echo a reír. *Advierto* que esa anciana es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora tendría que ser. Así puedo, de buenas a primeras y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente *advertir lo contrario*. (p.102)

En este primer acercamiento a lo “contrario”, no se encuentra presente ningún tipo de afecto o emoción que nos acerque al otro que ha cometido el error, y es por eso que lo único que podría nacer en este primer momento es la risa cómica; porque hay que recordar que “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón”. (Bergon, 1985, p. 28). Sin embargo, Pirandello aún no ha concluido su demostración, y nos dice:

Pero si ahora en mí interviene la reflexión y me sugiere que aquella anciana señora tal vez no encuentra ningún placer en vestirse como un loro, sino que

tal vez sufre a causa de ello y lo hace solo porque se engaña piadosamente y piensa que, vestida así, escondiendo sus arrugas y sus canas, conseguirá retener el amor de su marido, muchos más joven que ella, entonces yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico. (p.102)

Este nuevo acercamiento producido por el proceso de reflexión hace que paulatinamente vayamos renunciando a nuestro sentido de superioridad, y que aquella risa que antes llegaba fácil y pura a nuestros labios ahora se turbe con un sentimiento de pena y conmiseración, que nos la amarga y a la vez nos la hace más humana. Es así que de pronto ya no estamos ante la risa insensible de lo cómico, sino ante la sonrisa piadosa y humana del humor.

Esta sonrisa ya no puede ser parte del mundo desaforado y festivo del carnaval bajtiniano, porque ahora al sonreír, gracias a la reflexión, “nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque solo por un momento, la verdad” (Eco, 1998, p. 20). Y esta verdad puede revelarnos la imposibilidad del retorno de la juventud de la anciana del ejemplo de Pirandello, o la conquista de una verdadera liberación global. Pero esta consciencia hace que sintamos, además, “la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley” (Eco, 1998, p.19). El humor y la sonrisa, entonces, más que ofrecernos una libertad imposible, nos ofrece un verdadero movimiento de libertad que convive con la amargura y la ternura, y que se expresa en la sonrisa piadosa e inconforme de un “carnaval frío” (Eco.1998. p. 20).

### **2.3.2. La sonrisa en *Garabombo, el Invisible***

Esta nueva forma de concebir el humor también podemos encontrarla en *GEL*. Para demostrarlo tomaré como ejemplo dos de los momentos más emblemáticos de la novela: El asesinato del Niño Remigio y la muerte del Ladrón de Caballos. Demostrando conjuntamente la importancia de la inclusión del capítulo 33 (“Texto incompleto de la solicitud que a la Virgen de las Mercedes dirigió el Niño Remigio”) en la versión final de la novela, porque en esta se revela a cabalidad, como hemos visto en el apartado anterior, la verdadera configuración ética del Niño Remigio; no solo como un personaje sarcástico y mordaz, sino como un ser en el que podemos descubrir valentía, heroicidad y resistencia.

#### **2.3.2.1. La enfermedad incurable del Niño Remigio**

Después de descubrir que su matrimonio era un engaño organizado por los principales de Yanahuanca, Remigio, hasta ese momento hermoso, volvió a convertirse en el ser grotesco, cojo, de ojos bizcos y de joroba prominente. Humillado y desencantado de la verdadera realidad, Remigio huye y se pierde entre las montañas. Una madrugada, desde las alturas, llega a divisar la llegada de la Guardia de Asalto encargada de desalojar a los chinchinos. Con el resto de lucidez que le quedaba, Remigio pudo deducir el objetivo de la tropa y decide escribirle su última carta a la Virgen de las Mercedes para solicitarle que la Guardia desista del ataque. Al ver que no podría terminar su solicitud, se dirige al camino para detener el paso de las tropas:

— ¡Alto ahí!

— ¡Apártate, piojoso! -le gritó un guardia.

— ¿Desde cuándo un simple guardia se permite tutear a un mariscal?

Tapió el camino con el desprecio de su sonrisa.

—Este piojo, ¿quién es?

—Un loquito mi alférez,

El Niño Remigio se agachó. Recogió una piedra. Avanzó.

— ¡Quémelo! —mandó el alférez.

El guardia lo segó con su metralleta. Así se comprobó que el Niño Remigio padecía una enfermedad incurable porque la ráfaga que le destapó la mitad de la cabeza mostró que en lugar de sesos tenía una mata de geranios. (p.219)

En esta escena, siguiendo la propuesta de Pirandello, si solo nos detenemos a “observar” a este ser inerte y delirante que intenta enfrentarse a un ejército con la palabra y con una piedra en la mano, reiríamos por la ingenuidad y la locura de su osadía. Pensaríamos, tal vez, como lo hace el guardia, que es simplemente “un loquito”. Pero si nos detenemos a “pensar” qué hay detrás de esta ingenua rebeldía, un sentimiento de piedad y ternura empezaría a humanizar nuestra risa. Porque al detenernos a analizar este hecho comprendemos que Remigio es consciente de que lucha, así como todos los oprimidos de este mundo, por una causa perdida; pero, a pesar de ello, está dispuesto a enfrentarse contra quienes detentan el poder. En Remigio, entonces, reconocemos que detrás de su “demencia” y “el desprecio de su sonrisa” se esconde un ideal, que también puede ser nuestro: el de entregar la vida por una causa justa. Y ahora que se nos ha revelado la verdad; y que estamos emparentados con el sentimiento del Niño Remigio, nuestra risa se va haciendo cada vez más amarga y piadosa. Y es así que empezamos a sonreír, con tristeza y gratitud, porque ahora la muerte del héroe Remigio también nos ha revelado qué era lo que en realidad se ocultaba detrás de su grotesca locura: el perfume y la belleza de “una mata de geranios”. Estas flores simbolizan la belleza

que esconde el despertar de la consciencia de Remigio; quien al final ha entendido que “el movimiento de rebelión no es, en su esencia, un movimiento egoísta” (Camus, 1978, p.20), sino una acción solidaria, identificada con el bienestar de su comunidad.

### **2.3.2.2. El último sueño del Ladrón de Caballos**

El 3 de marzo de 1962, el día de la última batalla, los pobladores de Chinche tendrían la misma suerte que el Niño Remigio. Muchos de ellos verían incendiarse sus casas y serían fusilados por la Guardia de Asalto; sin embargo, no solo fue la sangre humana la que se derramó aquel día sino también la de sus compañeros más fieles: los caballos. Es memorable la escena en la que el Ladrón de Caballos, en plena agonía, contempla con angustia la cordillera de cuerpos tirados relinchando de dolor o callados para siempre por el frío de la muerte. Ante esta sombría imagen, que no hace más que revelar la crueldad del hombre, el Ladrón de Caballos decide pedir perdón y morir junto a ellos:

— ¡Perdón! - murmuró.

Girasol levantó su bella cabeza intacta.

— ¡Fuera!

—Perdoncito.

— ¡Fuera! — jaleó Girasol—. ¡Anda a morir con tus iguales!

—Él no tiene la culpa —suspiró Batallador. Dos lágrimas le mancharon los belfos.

—En los hombres no se puede confiar —insistió Girasol.

El Ladrón de Caballos se volvió con un colosal esfuerzo y enterró la cara en el pasto.



—No quiero ser hombre. ¡Yo quiero ser caballo! —gritó.

—Tú nunca serás caballo —tosió Girasol.

Las lágrimas rodaban por la cara palidísima del Ladrón.

—Acabemos como amigos —suplicó—. Quizás en alguna parte nos volvamos a ver. ¡Quizás trotaremos en alguna pampa sin patrones! —un demencial fulgor lo embellecía—. ¡Quizás algún día tú seas hombre y yo caballo!

—Yo jamás seré hombre —exhaló Girasol.

—Ya murió mi hijo —relinchó la yegua Linda—. ¡Hoy me han matado cinco potros! ¡Maldita sea la hora en que te conocí...!

—Yo no sabía...

— Con engaños nos sacaste.

Relinchó hacia su preferido Sol de Mayo.

— ¿Qué tenemos que ver con esta guerra? ¿Por qué morimos? ¿Hemos robado? ¿Hemos abusado? ¿Hemos mentido?

— ¡Amistemos! —sollozó el Ladrón de Caballos—. ¡No quiero morir entre hombres!

—El Ladrón siempre ha sido fiel —susurro Pájaro bobo—. ¡Amistemos!

— ¡Despedida, despedida! —piafaron los caballos malheridos.

— ¡Despedida! — murmuró el Ladrón de Caballos.

El hielo se apoderaba de sus pies, subía por la cintura, ascendía por su pecho.

Con felicidad, con maravilla, sintió que en sus pies comenzaba la  
inconfundible dureza de los cascos.

— ¡Soy caballo! —gritó, y ya ciego sintió que galopaba por una pradera de luz.

(pp. 241-242)

En este pasaje de la novela, en un primer momento podemos “advertir” en el Ladrón de Caballos a un hombre que en el delirio de la muerte quiere convertirse en un animal y rechazar su condición de hombre: “No quiero ser hombre. ¡Yo quiero ser caballo!”, deseo que es inmediatamente rebatido por Girasol: “Tú nunca serás caballo —tosió Girasol”. Esta inversión de papeles, propia del “mundo al revés” (Bajtín. 1998. p. 16) del carnaval bajtiniano, donde los caballos tienen mayor jerarquía moral que los seres humanos (“En los hombres no se puede confiar— insistió Girasol”); empieza a generar la risa carnalesca; pero si nos detenemos a “reflexionar” qué hay detrás del sueño imposible de este personaje, entendemos que su verdadero anhelo, al querer convertirse en un animal, es recuperar la libertad, la honestidad y la lealtad que siendo hombre ha perdido. A partir de esta certeza es que ahora reconocemos en el deseo del Ladrón de Caballos, nuestro propio anhelo, haciendo que de pronto nuestra propia voz se una al clamor de los moribundos equinos: “¡Despedida, despedida! —piafaron los caballos malheridos”. Es entonces que la tristeza y la ternura que nos causa este prójimo que no ha perdido la inocencia ni la esperanza de aferrarse a un sueño noble e imposible, incluso en el último aliento de su vida, terminan por darle forma a nuestra sonrisa; y celebrar con ternura y compasión, la ingenua revelación de su dicha: “¡Soy caballo! —gritó, y ya ciego sintió que galopaba por una pradera de luz”.

De esta manera, la muerte de estos dos personajes sublimados por el humor, también hace que recordemos que tanto lo cómico como lo humorístico nacen de la consciencia de nuestra

mortalidad; y que “reír” o “sonreír” es la manera en que en que el hombre intenta sobrellevar la idea intolerable de la muerte, y “de urdir la única venganza que le resulta posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal” (Eco, 2013, p.108).

#### 2.4. Humor y resistencia en “El sí de los pobladores de Chinche”

La risa y la sonrisa también pueden hallarse en *Garabombo, el Invisible*, tomando en cuenta la sugerencia de Umberto Eco (2013), quien propone que, al transgredir las reglas de las máximas conversacionales de Paul Grice, “nace también la comicidad en el discurso, o sea, lo cómico del texto” (p.102).

Estas máximas conversacionales, a las que Eco hace referencia, forman parte de un principio general que Grice (1991) denominó: “Principio Cooperativo”; que ayuda a que nuestras conversaciones no sean inconexas, imprecisas y ambiguas. El autor inglés distingue cuatro categorías dentro de este principio general: Categorías de Cantidad, Cualidad, Relación y Modo; “a cada una de las cuales pertenecerán máximas o submáximas específicas” (Grice.1991. p.516). De este modo, al final tendríamos el siguiente cuadro:

CATEGORÍA	MÁXIMAS
CANTIDAD	1) “Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario”. 2)” No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario”.
CUALIDAD	Supermáxima: “Trate de que su contribución sea verdadera” 1)” No diga usted lo que crea que es falso”, 2)” No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas”.

RELACIÓN	1) “Sea pertinente”.
MODO	Supermáxima: “Sea usted perspicuo”. 1)” Evite usted ser oscuro al expresarse”, 2)” Evite ser ambiguo al expresarse”, 3)” Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo)”, 4)” Proceda usted con orden”.

De todas las máximas expuestas, es la de “Relación” la más lacónica y la que, a su vez, al menos en esta parte del trabajo, merece un mayor desarrollo. Por eso es conveniente citar el ejemplo que da Paul Grice (1991) sobre esta máxima:

**III. *Relación.*** Y espero que la contribución de mi compañero de faenas resulte apropiada a los fines inmediatos de cada uno de los estadios de la transacción; si estoy mezclando los ingredientes de un pastel, no espero que se me entregue un buen libro, ni siquiera una porta toallas (si bien esto podría ser una contribución apropiada en un momento posterior). (p.518)

Entonces, a partir del ejemplo citado, podemos indicar que la máxima de relación: “Sé pertinente”, implica que los participantes de la conversación deben participar con un enunciado “apropiado” para cada uno de los momentos de la transacción comunicativa. Si esta no se realiza del modo conveniente, se habrá transgredido la máxima de relación, y con ello el principio comunicativo de la cooperación; que, al final, dará paso al nacimiento de lo cómico. Esta transgresión puede vislumbrarse en el capítulo 20 de *GEI* titulado “De la demencia que acometió a los comuneros de Chinche”; donde Scorza narra el diálogo entre el teniente-gobernador de Chinche y el inspector Valenzuela, quien ha llegado a Chupán por

encargo del prefecto de Pasco para averiguar quién fue el responsable de los repetidos incendios de la escuela que admirablemente levantaron los chinchinos:

Delante de la difunta escuela, tratando de no asustarlos, el inspector Valenzuela dijo:

—El Prefecto de Pasco nos manda para descubrir al autor de este crimen. A ustedes les consta que las autoridades han hecho todo lo posible por ayudarlos. Hay alguien que quiere provocar conflictos. Hemos venido para agarrar a los culpables. ¿Tú eres el teniente gobernador?

—Sí.

—Tranquilo me informas lo que sucede.

—Sí.

—Algo se cocina en la cordillera.

—Sí.

—Es inútil mentir a la policía. Nosotros acabamos por saberlo todo. Es peor ocultar.

—Sí.

—Habla sin miedo, hijo. ¡La policía no come!

—Sí.

—¿Has visto forasteros por este rumbo?

—Sí.

— ¿Los has visto o te han dicho?

—Sí.

— ¿Conoces a estos merodeadores?

—Sí.

—Mira, hijo, te advierto que lo que hablemos queda entre nosotros. Nadie sabrá nada.

—Sí.

—Esas personas ¿se reunían con comuneros? ¿Quién es el organizador de las reuniones?

—Sí.

— ¿Cómo se llama?

—Sí.

— ¿Cómo te llamas tú?

—Sí.

— ¿Entiendes la pregunta?

—Sí.

— ¿Eres cojudo o te haces?

—Sí.

— ¿Me tomas el pelo?

—Sí.

—Ya me enervas con la misma cantaleta.

—Sí.

—No me provoques porque me lleva la puta madre.

—Sí.

—Si sigues diciendo sí, sí, te meto dentro.

—Sí.

— ¡No me calientes, carajo! Yo soy de seda con los amigos, pero los pendejos me la chupan. ¡Para la repetidera!

—Sí.

— ¡Cállate, por Dios!

—Sí.

Se volvió desalentado.

—Estos son unos cretinos, señor. No se puede. Es imposible trabajar con esta gente. (pp. 144-145)

Claramente en este diálogo, que es uno de los más representativos de toda la novela, se ve cómo se produce una cooperación fallida entre los hablantes, debido a que el teniente-gobernador de Chinche transgrede dos de las máximas más importantes del Principio Cooperativo: La máxima de cantidad y la máxima de relación.

La primera respuesta, el primer “Sí”, que da el teniente gobernador de Chinche al inspector Valenzuela, no rompe el Principio Cooperativo, pues esta, a pesar de su brevedad, es una respuesta válida para una interrogante tan esencial. Sin embargo, el segundo “Sí”, transgrede la máxima de cantidad, pues al enunciar el inspector la frase: “Tranquilo me informas lo que sucede”, lo que se espera es el que el chinchino responda con un mayor detalle sobre los sucesos acontecidos antes y durante el incendio, pero el teniente gobernador, solo responde con un monosílabo, que se convertirá en la única respuesta de este personaje durante todo el interrogatorio. Además, a partir de la séptima afirmación del teniente gobernador no solo se transgrede la máxima de cantidad, sino también la de relación. Porque ante la pregunta del inspector: “¿Los has visto o te han dicho?”, la respuesta “pertinente” para continuar con la transacción comunicativa ya no es la afirmación monosilábica, sino un enunciado que conteste con propiedad y coherencia lo interrogado. Es a partir de este momento que el grado de comicidad aumentará progresivamente, mientras se haga cada vez más patente la transgresión de la máxima de relación; y, también, porque la reiteración de la misma respuesta es otro factor que se suma para el nacimiento de lo cómico. Porque la repetición es un acto que aleja al hombre de la flexibilidad natural de la vida, y que revela en él una actitud mecánica y automatizada, que al final se convertirá en “la verdadera causa de la risa” (Bergson, 1985, p. 49). Todas las preguntas que el inspector le hará al teniente-gobernador de Chinche, para saber el paradero y el nombre de los implicados y hasta su propio nombre, tendrá como respuesta la misma afirmación; “Sí”. La exasperación, los insultos, las amenazas, serán respondidas con la misma réplica monocorde y tenaz. Al final, el inspector queda desalentado y renuncia a entablar un diálogo que ha sido minado una y otra vez por las continuas transgresiones de las máximas de cooperación por parte de todos los chinchinos; que supondrá, por último, no el encubrimiento ni la mentira, sino la locura:



Gastaron la mañana interrogando a los vecinos, pero aparentemente todos padecían idéntica psitacosis. Todas las preguntas desembocaban en la misma exasperante afirmativa. Comprendieron que solo engrosarían su colección de monosílabos y volvieron a Cerro de Pasco con un informe que concluía solicitando la pericia mental de los habitantes. (p.145)

Pero, ahora, si queremos ir más allá de este efecto cómico, y analizar este hecho desde la risa carnavalesca o la sonrisa producida por el “sentimiento de lo contrario”, se tiene que reflexionar sobre esta obstinada respuesta afirmativa y preguntarnos: ¿Cuál es el motivo de esta continua transgresión del acto comunicativo? ¿Por qué el teniente gobernador y todos los pobladores de Chinche se aferraron a esa única réplica? Y la respuesta inmediata será: por lealtad, solidaridad y resistencia. Hay que recordar que la risa popular del carnaval tiene la función de oponerse al orden y al régimen de la cultura oficial, representada en esta escena por el inspector Valenzuela. Además, se debe tener en cuenta que las dos imponentes escuelas fueron construidas e incendiadas por los propios chinchinos, debido a que era el pretexto que tuvieron los pobladores para poder reunirse y tramar la rebelión sin que las autoridades sospechen. Si se construyó la escuela de ciclópeas dimensiones; y si luego esta fue incendiada y construida nuevamente, fue para tener más tiempo para urdir las maniobras de ataque y tratar de persuadir a los pobladores que aún no estaban convencidos para ser parte de la rebelión. Entonces, todos los chinchinos, de algún modo, eran responsables del atentado. Y así como lo hicieron alguna vez los pobladores de Fuente Ovejuna, otro pueblo subyugado por el poder terrateniente, los pobladores de Chinche también mostrarían su lealtad y solidaridad ante la opresión, con una sola y unánime respuesta: “Sí”. Es entonces, que, siendo conscientes del verdadero valor de esta insistente respuesta, una vez más vuelve a dibujarse en nosotros una sonrisa compasiva, porque entendemos que el “sí” de los

chinchinos ya no es más una palabra que implica sumisión y acatamiento, sino una afirmación que connota rebeldía y resistencia.

De esta manera podemos concluir que el humor en *GEI*, en sus distintas expresiones: la risa o la sonrisa, siempre intentará mostrarnos un mundo distinto al impuesto por el orden oficial, donde se puede tentar, al menos por un instante, la posibilidad de conquistar el sueño de la igualdad y la libertad, pero, sobre todo, nos permite tener la oportunidad de luchar por esa quimera. Y esto es posible debido al doble acercamiento que nos permite tener la risa sobre el otro: Primero a partir de una aproximación objetiva-experimental que nos permitirá destruir la distancia jerárquica, al familiarizarnos con el objeto en todos sus aspectos, a tal punto que podamos observarlo detenidamente “desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior, donde se pueda dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo” (Bajtín, 1991, p. 468). Y un segundo acercamiento donde, a partir de una toma de consciencia, ponemos en juego nuestra capacidad de sentir y comprender la emoción ajena, hasta el punto que esa primera risa efusiva y osada que destruye el miedo y el respeto hacia el otro, se convierta en el gesto compasivo de una risa piadosa. Sin embargo, hay que indicar que este segundo acercamiento en *GEI* solo está destinado para los integrantes del pueblo. La piedad, la compasión y la ternura de nuestra sonrisa solo nacen cuando estamos frente a ellos.

## Capítulo III

### Escritura y resistencia

#### 3.1. La escritura en los Andes: Una historia de poder, conflicto, y resistencia

El encuentro entre Atahualpa y el fray Valverde, la tarde del sábado 16 de noviembre de 1532, da inicio a nuestra historia heterogénea, fundada en la lucha entre la escritura occidental, representada por la Biblia, o algún subsidiario de ella, y la oralidad, personificada en la voz de Atahualpa. Este diálogo, conflictivo y traumático, que se dio de manera similar en otras partes de América, dará inicio a un nuevo orden determinado por el dominio de los hombres que conocen el mecanismo del libro y la escritura, ya que esta ingresa desde un comienzo como representación de la autoridad. “En otras palabras: la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez, sobre todo, un hecho de conquista y dominio” (Cornejo Polar, 1994, p. 39). Por su parte la población indígena que encarna la oralidad se verá desplazada abruptamente a una condición subalterna, donde se verá subyugada por el orden oficial impuesto por la cultura hegemónica.

Durante la Colonia, y debido al nacimiento de las ciudades que fueron construidas siguiendo un orden jerárquico, la palabra escrita tomará un rol de mayor importancia como instrumento que legitima el poder. Para mantener un sistema ordenado, símbolo de la monarquía absoluta, fue necesaria la delegación de poderes a un grupo social especializado: “La ciudad letrada”; la cual estaba compuesta por “Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder”. (Rama, 1984, p.25). Esta comunidad tuvo el trabajo de dirigir la sociedad colonial y de elaborar la ideologización del poder dirigido no solo al pueblo letrado, sino y sobre todo, a un grupo mayoritario para quien

aún era ajena la escritura. Esta ingente población de analfabetos fue la razón fundamental de su supremacía, y fue por ello que empezaron a sacralizar la escritura hasta hacer que se constituya “en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando estas comenzaran su declinación en el XIX”. (Rama, 1984, p.33). Este predominio se mantendría durante la República donde la palabra escrita —y quienes la ejercían como los escribanos o los abogados— por su carácter oficial y perenne, se convertirá en una herramienta fundamental para la legitimación de propiedades y para avalar la obtención y conservación de los bienes.

Sin embargo, durante este largo periodo de dominio, la cultura oral, desplazada del poder, se dio cuenta de la importancia de la escritura como un soporte permanente para la memoria, el testimonio y la lucha; y comenzó a hacer uso de ella; pues, “Como es bien conocido, en las culturas subalternas las prácticas textuales de resistencia no niegan la cultura dominante, sino que se apropian de los códigos impuestos y transforman sus significados, recreándolos”. (Vich, 1998, p. 137).

Uno de los primeros indicios claros de resistencia a partir de la apropiación del signo dominante, los podemos encontrar en los discursos disidentes de tres cronistas indígenas: Titu Cusi Yupanqui en la *Relación de la conquista del Perú* (1570); Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, quien escribió *Relación de antigüedades desde Reyno de Pirú* (ca. 1613), y Guamán Poma de Ayala, autor de la *Primera nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1615). Estos tres personajes se apropiaron de la escritura para relatar una historia distinta de la que ofrecía la cultura hegemónica. En sus crónicas se intenta rescatar su propia visión del mundo (andino), y denunciar los actos de injusticia cometidos por los conquistadores. “En suma: cuando los cronistas indígenas escriben, transmiten la historia desde su punto de vista, dando una visión contradictoria y polémica de los hechos, donde la escritura y el mismo acto de escribir se configuran como lucha y resistencia” (Chang, 1982, p.548).

Estas prácticas alternativas y disidentes de la escritura podemos observarlas en las distintas manifestaciones del discurso indígena a lo largo del tiempo, como en los “movimientos insurreccionales del siglo XVIII” o “la ofensiva latifundista del siglo XIX”, donde proliferarán los manifiestos y cartas de carácter reivindicativo como las de José Gabriel Condorcanqui, “Túpac Amaru”, o la de los guerrilleros de Comas en la Guerra del Pacífico; cuyas características y propósitos se desarrollarán más adelante en el apartado sobre el discurso epistolar indígena.

Esta constante necesidad de apropiarse de la escritura para recusar las imposiciones de la cultura dominante, y gracias al ingreso de algunos miembros subalternos a los sectores hegemónicos, hará que el sujeto marginado se apropie y construya una herramienta tan o más elaborada que la producida por el opresor, y a su vez permitirá enfrentarse a él ya no desde la clandestinidad, sino desde el mismo centro de las acciones, haciendo uso de su misma maquinaria de divulgación. Es así, por ejemplo, que en el siglo XX las nuevas colectividades indo-mestizas del Perú y del resto de América, llegarán a tener sus “propios escritores”. Varios de ellos de origen provinciano, que abandonaron su lugar de origen como parte del éxodo de la población rural hacia la ciudad, y que ya instalados en la urbe se apropian de las nuevas tendencias de la cultura moderna, llegándose a adueñar de “los géneros centrales de la literatura contemporánea, [la poesía], la novela y el cuento, y pueden ser leídos, hasta cierto punto, como autores pertenecientes a los sectores hegemónicos” (Lienhard, 1992, p. 91). Entre estos autores representantes de una nueva escritura alternativa, encontramos a, César Vallejo, José María Arguedas, Juan Rulfo, Roa Bastos, entre otros escritores, que conservan tradiciones distintas a las de la cultura occidental europea, y en cuyas obras aún se encuentra el espíritu disidente y reivindicativo del discurso indígena, y el eterno conflicto entre la voz y la escritura.

### **3.2. La escritura y las prácticas textuales de poder y resistencia en *Garabombo, el Invisible***

La escritura como símbolo de autoridad y como signo que legitima el poder puede ser encontrada en varios pasajes de *GEI*. Elementos que pertenecen al poder hegemónico y oficial como la Constitución, los títulos de propiedad, reglamentos, libros de actas, oficios, etc., constituyen, a lo largo de la novela, un claro ejemplo de la palabra escrita como instrumento de poder que certifica la apropiación de propiedades y el derecho a la gobernabilidad. A continuación, se expondrán varios ejemplos donde se demostrará el rol de la escritura como signo de poder y dominación.

#### **3.2.1. La Constitución**

En el universo representado en *GEI*, son muy pocos los personajes, pertenecientes a las comunidades indígenas, que tienen la capacidad de leer y escribir. Sin embargo, aquellos que dominan el arte de la lectura y la escritura, como el Niño Remigio o Garabombo, hacen uso de esta destreza para defender sus derechos y enfrentarse, con osadía y determinación, contra el poder hegemónico. Garabombo, por ejemplo, sargento segundo licenciado del Ejército peruano, gracias a la educación que recibió en el cuartel, sabe que si existe en la república de un país un documento oficial que represente el poder del Estado, que determina las leyes, los derechos y deberes de los ciudadanos de una nación, ese documento es la Constitución. Y es gracias a ese conocimiento, otorgado por la lectura, que Garabombo se siente capaz de reclamar por los derechos vulnerados de todos los pobladores de Yanahuanca, quienes han sido maltratados y despojados de sus tierras por los hacendados. Sin embargo, Garabombo no solo usa ese conocimiento para demandar a los principales, sino para seguir instruyendo a los jóvenes chinchinos que aún tienen dudas y pocas certezas de si es posible tener en este mundo una tierra que les pertenezca realmente:

[...] Hay algo que les explicaré.

Y sacó un libro.

—Movilizables, esta es la Constitución del Perú. Aquí hay un artículo 211<sup>18</sup> que dice que cuando los indígenas no tienen tierra se puede expropiar, previa indemnización.

Recorrió la fila mostrando el artículo. Los alfabetos deletreaban y leían; los analfabetos escuchaban. (p.160)

Garabombo usa la Constitución para legitimar su protesta, porque sabe que este libro es capaz de avalar su deseo de justicia, pues se trata de un documento que simboliza la autoridad máxima del Estado. El saber leer y, gracias a ello, tener conocimiento de las leyes estipuladas en la Constitución, le dan un poder a Garabombo, tan o más grande que su invisibilidad, porque es a partir de este conocimiento que toma consciencia de su condición de individuo sometido y esclavizado, como lo son gran parte de los indígenas, por una clase latifundista que no solo lo priva de sus tierras sino también de su libertad.

### **3.2.2. Los títulos de propiedad**

Después de estar tres años encarcelado en Lima, Garabombo regresa a Yanahuanca para continuar luchando contra los abusos de los hacendados, y tratar de expropiar las tierras que les corresponden a los indios de las comunidades según lo establecido en la Constitución. Sin embargo, a su llegada, don Juan Lobatón, presidente de la comunidad y boticario de la farmacia La Salud, le revela un secreto que atizará su voluntad de justicia:

---

<sup>18</sup> El artículo al que hace referencia Garabombo pertenece al apartado titulado “Comunidades indígenas” de la Constitución de 1933, donde se indica lo siguiente: “El Estado procurará de preferencia adjudicar tierras a las comunidades de indígenas que no las tengan en cantidad suficiente para las necesidades de su población, y podrá expropiar, con tal propósito, las tierras de propiedad privada conforme a lo dispuesto en el párrafo segundo del artículo 29”. Este artículo precisa que la propiedad material, intelectual, literaria o artística es inviolable, y, en consecuencia, “A nadie se puede privar de la suya sino por causa de utilidad pública probada legalmente y previa indemnización justipreciada”.

— ¿Sabes qué es esto, Garabombo?

— No, don Juan.

— Son los títulos de nuestra comunidad.

Garabombo se levantó.

— ¿Son los títulos de 1711, don Juan?

Temblaba.

— ¿Son los títulos del Rey?

— ¡Toca!

Garabombo acercó tímidamente la mano, tocó el legajo y retiró los dedos como quemando. ¡Existían! Los ancianos de la comunidad se empecinaban que en alguna parte sobrevivían los títulos expedidos en favor del común de Yanahuanca por la Real Audiencia de Tarma, en 1711.

(p.31)

Los títulos de propiedad que le muestra Lobatón a Garabombo, y que este reconoce casi como un objeto sagrado (“Garabombo acercó tímidamente la mano, tocó el legajo y retiró los dedos como quemando”), demostrarán que las tierras habían sido usurpadas por los hacendados, y, en consecuencia, que la expropiación de tierras no es la acción correcta, sino la recuperación. Este documento oficial, entonces, certificará la pertenencia de las tierras a los pobladores de Yanahuanca. Sin embargo, al enterarse de la existencia de estos documentos, el juez Montenegro revela que estos títulos han quedado anulados en el gobierno de Leguía, y, por tanto, han perdido su valor: “El juez Montenegro se burló del documento. El presidente Leguía anuló todos los títulos de propiedad anteriores a la República. Esos



papeles no sirven ni para envolver queso” (p.74). Pero a pesar de tener certeza de que los títulos no tenían ningún valor legal, era tanta la importancia que tenía este documento, debido a su carácter oficial, que los principales empezaron a temer la repercusión que podría tener entre los pobladores de Yanahuanca, por lo que intentaron detener la circulación de los títulos: “Pero don Migdonio de la Torre, los Proaño y los López fueron categóricos: válidas o inválidas esa periclitada papelería era capaz de encender la chispa de una quimera. ¡Los títulos no saldrían de la provincia!” (p.74).

Estos títulos de propiedad que datan del virreinato, son la clara muestra de la autoridad que tiene la escritura oficial como símbolo de poder. Pues si se cree que puede tener influencia en los pobladores en su afán por recuperar las tierras, a pesar de no tener ninguna validez, es porque aquí los títulos son objetos que no solo validan la pertenencia de las tierras, sino que poseerlos simboliza la adquisición del poder, capaz de encender la quimera de la rebelión a la que tanto temen los hacendados, y de avivar la fe de espíritus tan tenaces como el de Fermín Espinoza: Garabombo, el Invisible.

### **3.2.3. El Libro de Actas**

Al morir don Juan Lobatón, Amador Cayetano fue elegido como nuevo presidente de la comunidad. La elección fue unánime, pues Amador fue el único que se presentó como candidato, y todos los pobladores respaldaron su candidatura. La manera en que lo hicieron fue poniéndose detrás de él, como si cada presencia fuera una firma. Sin embargo, a pesar del evidente triunfo de Cayetano, la victoria no fue oficializada sino hasta que esta fue registrada en el Libro de Actas, documento donde se registraban los nombres de las autoridades y los pactos de la comunidad.

Los aplausos y vivas despertaron a los guardias civiles aburridos. Solemnes los principales de las comunidades desfilaron a felicitar. Cayetano agradeció

los homenajes, comprobó que el secretario había inscrito el resultado de la elección en el Libro de Actas y se volvió personero:

— ¿Ya soy presidente?

— Ya es presidente, don Amador —contestó Remigio Sánchez, mostrando de nuevo, colmillos de oro. (p.89)

Como sucedió con los títulos de propiedad, aquí el Libro de Actas es el elemento que legitima el poder. Pues como vimos, hasta que la victoria de Cayetano no fue registrada en el Libro de Actas, su designio como nuevo presidente de la comunidad no tenía ningún valor. Este es un claro ejemplo de la autoridad que representa la escritura frente al lenguaje de una comunidad que se expresa a través de la oralidad y los gestos, y que necesita ser legitimada por ese otro lenguaje perenne y oficial que designa el orden y la autoridad. Es por ello que el Libro de Actas tiene tanto valor, al punto que su posesión puede otorgar inmediatamente la autoridad, y dejar de poseerlo puede condenar a los hombres a ser completamente invisibles y vulnerables, como sucedió con Remigio Sánchez, aliado de los principales y, por ello, considerado el personero infame de la comunidad de Yanahuanca

Nadie se movía. El mediodía alumbraba la misma imposibilidad de las nueve.

Y antes que Remigio Sánchez reaccionara, De la Rosa le arrebató el Libro de Actas, símbolo supremo de la autoridad. Nadie reparaba ya en el elegante confundido, que mascullaba amenazas, que farfullaba ilegalidades, que avizoraba castigos. (p.90)

La perfidia de Remigio Sánchez también será castigada haciendo uso de otro documento oficial capaz de destituirlo de su cargo. Se trata del Reglamento de las Comunidades, donde se indica que “con los dos tercios de las firmas de los miembros de un pueblo se puede

solicitar la destitución de un personero” (p.89). Semejante hazaña fue lograda por Garabombo, quien usó su invisibilidad para convencer a los corazones escépticos de todas las haciendas de la comunidad de Yanahuanca sobre la importancia de tener a un verdadero representante que lleve sus quejas a las autoridades, y que no las silencie como lo hacía Remigio Sánchez para favorecer a los hacendados. Y fue así, que el mismo día en que Amador Cayetano era elegido como presidente, y habiendo conseguido las firmas necesarias según lo estipulado en el Reglamento, Remigio Sánchez, por fin, sería depuesto de su cargo como personero de la comunidad:

— ¿Estás loco, Amador?

Del saco negro Cayetano extrajo un pliego protegido con plástico.

— ¡No estoy loco! Aquí están cuatrocientas dos firmas reclamando su destitución, señor.

— ¿Se puede saber el motivo?

Cayetano masticó con lentitud las palabras:

—El motivo es traición, señor. (p.89)

Si bien el Libro de Actas y el Reglamento de las Comunidades simbolizan el poder y la jerarquía de la cultura letrada, aquí ambos elementos son usados para favorecer al sujeto dominado. Se apropian del texto para conseguir justicia y continuar con su lucha. Esta apropiación del signo dominante es parte de una estrategia que busca desarticular el poder haciendo uso de las armas de la cultura hegemónica. Buscan la legalización de sus acciones (la elección del presidente, del personero) para que su lucha sea legítima, y no un simple brote de la barbarie. Quieren demostrar que son personas que saben y conocen sus derechos, y que solo quieren obtener algo que cada vez más se parece a una quimera: justicia y libertad.

### 3.2.4. El oficio de la subprefectura: El reconocimiento del primer intelectual de Yanahuanca

El Niño Remigio, como se ha indicado en el capítulo anterior, es uno de los personajes mejor logrados y complejos de toda *La guerra silenciosa*. Esto se debe, en gran medida, a su carácter ambivalente, que lo convierten en un personaje lleno de matices, entre los cuales resalta su papel como intelectual y escritor, cualidad que le da cierta jerarquía en una población mayoritariamente iletrada. Remigio sueña, delira, insulta, lee, pero sobre todo escribe; y es consciente de la valía que tiene conocer el mecanismo de la escritura, y se ufana de ello. Sin embargo, Remigio necesita que su labor académica sea reconocida por los principales, porque son ellos, gracias a su poder y jerarquía, los que pueden legitimar su rol como intelectual de Yanahuanca. Y no habrá mejor manera de certificar su prestigio que haciéndolo a través de la propia escritura:

Muy señor mío: Me es grato responder a la comunicación sin fecha que usted dirigió a este despacho para denunciar una supuesta conjura tramada con el fin de mellar su prestigio en esta provincia... [...]

—Ni el gobierno, respetuoso del derecho de expresión, ni el suscrito, conocedor de sus altas dotes, participan ni pueden participar, en forma alguna, en una conspiración contra el primer intelectual de Yanahuanca... [...]

—... Si bien es cierto que las autoridades de esta provincia y usted no siempre han coincidido, como peruanos como somos, nos enorgullecemos de su labor en el campo del arte y el pensamiento. Como dijo Platón: “Hay aves que cruzan el pantano y no se manchan”. [...]

—... En momentos en que el aprocomunismo sin Dios y sin Patria fomenta artificiales conflictos de tierras, como autoridad, como ciudadano y como

padre de familia rechazo, con altivez, la conjura que solo existe en el cerebro desquiciado de los resentidos y no vacilo en saludar en usted a una figura de talla provincial y quizá departamental.

(pp. 113-114)

Este oficio enviado desde la subprefectura, como parte de la artimaña organizada por el juez Montenegro y los principales de Yanahuanca para burlarse del Niño Remigio, tiene como fin reconocer, aunque irónicamente, a este singular personaje como el “primer intelectual de Yanahuanca”, y valorar su contribución “al campo del arte y del pensamiento”. Al leer el oficio, Remigio, debido a su vanidad, cree inmediatamente cada elogio escrito en el papel, y su entusiasmo crece tanto que los pocos testigos letrados que se encontraban a su alrededor en aquel momento, aún incrédulos por tan sorprendente noticia, intentarán corroborar con sus propios ojos aquello que hacía saltar de felicidad a Remigio:

— ¡Es cierto —balbuceó la viuda—, escrito está!

—Escrito, escrito, escrito —coreó Brazo de Santo carcajeándose. (p.114)

“El oficio, el sello, la firma del Subprefecto” (p.114), legitiman el deseo de Remigio, que poco después terminará convirtiéndose en el Hermoso; y en una de las personalidades más queridas por los notables de Yanahuanca. Sin embargo, después de darse cuenta del engaño, Remigio volverá a ser aquel personaje quien gracias a la escritura alcanzó cierto prestigio y respeto entre los demás comuneros de Yanahuanca, debido no solo a que se había convertido en la persona que les escribía sus cartas, sino, y, sobre todo, porque era el único que se había apropiado de la escritura para crear su propio discurso: mordaz e incisivo, y así denunciar los abusos cometidos por los principales. El medio escrito que usa Remigio para este fin es la

carta, que, como veremos a continuación, tiene una larga e ingente tradición en el proceso de lucha y reivindicación de las comunidades indígenas.

### **3.3. El discurso epistolar indígena**

Después del encuentro traumático con los europeos durante el periodo de la Conquista, y de resistir tenazmente durante varias décadas a los despojos de sus tierras y de su cultura, las comunidades indígenas de América Latina sintieron la necesidad de comunicarse con los “extraños” —sobre todo con los personajes de mayor jerarquía, como el Rey y sus representantes en tierras americanas— para dar testimonio de las lamentables condiciones de vida que llevaban, y para exigir un mejor trato de parte de quienes personificaban el poder europeo. De esta manera encuentran en la escritura alfabética el medio para hacerse escuchar, porque se dieron cuenta del aparente poder que tenía la escritura, gracias a su carácter oficial y permanente, en los diferentes ámbitos de la vida ciudadana: el administrativo, el diplomático o el judicial; como lo reconoce Titu Cusi Yupanqui (1992) en el siguiente pasaje de su *Instrucción*:

Y porque la memoria de los hombres es devil y flaca e si no acurrimos a las letras// nos aprovechas de ellas en nuestras necesidades, hera cosa ynposible podernos acordar por estenso de todos los negocios largos y de ynportancia que se nos ofresciese. (p.3)

De esta manera aquellos personajes de la comunidad indígena, casi siempre representantes de la élite, que tenían la posibilidad de acceder al mundo letrado, empezaron a apropiarse de discursos tan importantes para la época como las crónicas, los memoriales y las cartas.

Durante la vida colonial, uno de los medios más difundidos para la comunicación entre las metrópolis europeas y los virreinos de América fue el discurso epistolar. En ella se

registraban, por ejemplo, las órdenes y los modelos de la metrópoli a los que la sociedad colonial debía ajustarse. Así como los “mensajes escritos que dictaminaban sobre los mayores intereses de los colonos [rentas, propiedades] y del mismo estos procedían a contestar, a reclamar, y a argumentar”. (Rama, 1984, p.47). Al darse cuenta de la importancia de este instrumento como un medio para comunicarse y hacer solicitudes a la máximas autoridades, los indígenas que ya conocían el mecanismo de la escritura occidental empezaron a redactar —o dictar— sus propias cartas dirigidas al Rey, donde intentan reivindicar sus derechos, y quejarse, “a veces muy gráficamente, de los aspectos más lamentables del régimen colonial o semicolonial (despojos, violencias, abusos de parte eclesiástica o latifundista)” (Lienhard, 1992a, p.57). Las primeras cartas de los indígenas de la colonia fueron redactadas —o dictadas—, siguiendo “el empleo de códigos discursivos familiares al destinatario” (Lienhard, 1992b, p.XXVIII-XIX), y una retórica convencional de respeto por haber sido escritas desde una posición jerárquica de inferioridad con relación al receptor que, en aquel primer momento, era el Rey. Ahora, si bien la gran mayoría de cartas sigue esta convención epistolar, alguna de ellas suele “tomar la forma de un discurso literario “autónomo” y de envergadura insospechada” (Lienhard, 1992b, p.XXXIII). Este es el caso de la carta-narración (66 folios) que el Inca Titu Cusi dictó en 1570 para el rey español Felipe II; y la extensa carta-crónica (1189 folios) que el autoproclamado príncipe quechua, Guamán Poma de Ayala, quiso enviar a Felipe III hacia el año 1615. Estas cartas indígenas, a diferencia de sus antecedentes más breves, no se limitan a una queja reivindicativa puntual, sino que revelan una visión histórica propia de los autores, que han pasado de ser sumisos redactores de epístolas de súplica, a convertirse en sujetos que han llegado a proponer un nuevo punto de vista del mundo, a partir de la articulación (conflictiva) del universo europeo e indígena. Sin embargo, la escritura híbrida lograda por Titu Cusi y Guamán Poma, aún se encuentra sometida, “formalmente, a los imperativos de la comunicación entre las

colectividades marginadas y un destinatario de alto nivel”. (Lienhard, 1992a, pp. 59-60). Y solo será hacia inicios del s. XVIII, debido a los constantes movimientos de insurgencia indígena —La guerra guaranítica (1752-1756) o La insurrección tupacamarista (1780-1781)—, cuando el discurso epistolar indígena empiece a tomar una nueva posición contra su antagonista español o criollo; pues en esta ocasión:

En vez de dirigirse, a partir de su posición de inferioridad, a un interlocutor considerado como superior (para no decir “divino”), el sujeto que se manifiesta en los escritos de las colectividades plenamente movilizadas es un “yo” o “nosotros” que le habla a su adversario de igual a igual. O incluso, invirtiendo los términos, de “superior” a “inferior”. (Lienhard, 1992b, p.XXXVII)

Este nuevo discurso, donde el indígena abandona la “periferia” y se instala en el “centro” sin temor a hacerse visible, para confrontar a la autoridad, se mantendrá durante la República, donde la figura del poder, sin el prestigio y la legitimidad del monarca, ya no se centra en una sola imagen, sino que empieza a tener distintos rostros (funcionarios públicos, jefes militares, terratenientes), permitiendo que la relación vertical con la única “autoridad suprema”, ahora se establezca en diferentes direcciones, de manera transversal. Esta nueva posición hace que el discurso indígena contra el adversario sea más frontal y, hasta en algunos casos, más beligerante. Un claro ejemplo lo encontramos en las cartas escritas por los guerrilleros indígenas de Comas, quienes fueron parte de la resistencia nacional durante la Guerra del Pacífico. Estas epístolas cuentan con una retórica y una semántica distinta a la del destinatario, donde se imponen las normas orales y sociolectales a los códigos discursivos del grupo hegemónico, como podemos observar en la siguiente carta dirigida a un terrateniente colaboracionista del ejército chileno, y que fue recopilada por el investigador peruano Nelson Manrique (1981):



R.P.

Capitanes y Tenientes Gobernadores

Al Sor Civilista Don

Jasinto Ceballos

Creería U que debajo del Sol y de la tierra no sabran la traicionava á su patria pues los saben, y lo sabemos que U. entre los de mas de sus compañeros trayedores de nuestra amable Patria están en esa Provincia comunicándoles y dándole explicaciones del modo como se puedan ruinar á los Peruanos, á esos alevos bandidos chilenos invasores como voz trayedores de su Patria. También Creería U que no podíamos pisar la comunicación que U había estado pasando á su Mayordomo, pues lo tenemos en nuestras manos impuesto de su contenido debimos decirle: que pues todos los Guirrilleros que se encuentran todas las quebradas de esta muntaña encabezado por el Comandante Gonzales Dilgado somos con órden espreso del Sr. General Don Andrés Abilino Cáseres y asi tenemos orden para castigar las pecardias á los trayedores de la Patria: U no nos pongas como el numero de los bárbaros como tiene U comunicación a su Mayordomo pues nosotros con razón y justicia unánimemente levantados a defender á nuestra Patria somos verdaderos amantes de la Pátria natal. No se á cual jente U se trata por miserable y quererse vengar en el transcurso del tiempo: no cree U que nosotros hasta presente ocasión aunque U nos trata de bárbaros todavía no[s] handamos con venganzas ni con otras ocasiones barbaridades, si no prosidemos con toda la lealtad todos los Guirrilleros á un que sabemos que U es un de las argollas mas grandes entre el Sor Célibre Dr Giraldez.

Es verdad el otro día como pasamos junto por la Hacienda de U. después de haber hecho una avanzada á una de las por todas de estos lugares al encuentro con esos bandidos Chilenos de paso de su mayordomo pedimos que nos dé unos ocho ganados vacunos para rancho para dar sus raciones á dos mil hombres que se encuentran á nuestros mandos: es solo lo que he hecho en tocante á la de U y cree que habíamos hecho barbaridades, que eso de cualquier haciendado pueda soportarnos como a soldados patriotas-Dios Gue á U-.

MARIANO MAYTA

MARIANO CAMPOS

FAUSTINO

CAMARGO

T[eniente] G[obernador]

TG

Capetan

MARTIN VERA

DOMINGO MERCADO

Capetan

(p.286)

En esta epístola indígena, de espíritu colectivo y autónomo, podemos reconocer el cuestionamiento que se hace a uno de los valores fundamentales creados por el orden hegemónico en la República: la patria. Aquí el sujeto subalterno se apropia de este valor creado por el orden oficial, para subvertirlo y usarlo en contra de su adversario. Esta subversión se da a partir de una concepción distante de la idea de “patria” creada por los criollos, y más cercana a la visión nacionalista de los guerrilleros indígenas liderados por el Gral. Andrés Abelino Cáceres; donde “La Patria no es de quienes se proclaman sus dueños, sino de quienes la defienden contra sus adversarios” (Lienhard, 1992b, XLIII).

Las epístolas indígenas mantendrán el carácter reivindicativo y contestatario a lo largo del siglo XX, haciéndose más beligerantes en los momentos de mayor tensión con sus adversarios de turno: los representantes del Estado, las fuerzas del orden o los latifundistas. Será en estos períodos de conflicto donde también se pongan en cuestionamiento los nuevos valores republicanos como el de nación, modernidad, progreso o civilización; para intentar buscar una interpretación autónoma desde una visión indígena, y tratar de subvertir el saber histórico creado por los Estados nacionales. De esta manera las cartas indígenas forman parte de un discurso subalterno que critica al conocimiento tradicional, consiguiendo, en algunos casos, que “el relato hegemónico se quiebre” (Vich, 2004, p.103), dando paso a una visión autónoma de la historia y la sociedad.

### **3.3.1. Las cartas del Niño Remigio**

A mediados del siglo XX en el Perú, las poblaciones indígenas tenían un alto porcentaje de analfabetismo, a causa de una política de Estado que centralizaba su gobierno en la capital, y que era casi indiferente a las necesidades económicas, sociales y educativas de las zonas rurales del país. *Garabombo, el Invisible* de Scorza, también recrea ese déficit, y muestra a una comunidad indígena que en su mayoría no conoce el mecanismo de la escritura. Solo unos pocos leen, como Garabombo o Amador Cayetano, pero solo uno ejerce la escritura conscientemente y crea su propio discurso: El Niño Remigio. Escribir es el verdadero oficio de Remigio; y es aquello que legitima y justifica en gran medida su existencia dentro de la comunidad. Si Remigio no hubiese sido el escritor de las cartas de los panaderos de “La estrella”, la Yanayaco habría terminado quitándole su único refugio y hogar: el horno de la panadería. Sin embargo, no eran estas misivas las de mayor relevancia, sino las cartas que Remigio escribía clandestinamente a las más altas autoridades, burlándose de ellas y

reprochándoles sus malas conductas, las que convierten a este escritor en el portavoz y en el intelectual de la comunidad; teniendo en cuenta el concepto de intelectual como

[...] un sujeto situado en un determinado lugar y que tal posición contribuye a determinar buena parte de sus ideas. [...]. Es decir, no existe un “yo pienso” aislado del mundo, el pensamiento no es una actividad neutral y el sujeto siempre alcanza tal acción, la acción de producir ideas, en un contexto determinado, con alguna identidad específica y desde alguna posición social. (Vich, 2004, p. 100)

Es así que Remigio escribe como parte de una comunidad marginada que ha sido desplazada a la periferia por el orden oficial, pero también como parte de un mundo carnavalizado donde impera la risa universal. De esta manera las cartas de Remigio por un lado representan la tradición de las epístolas indígenas que siempre buscaron la reivindicación del pueblo y una forma autónoma de representar la historia y la sociedad, y por otra parte constituyen una muestra clara del humor ladino del indígena; y de la larga tradición del género epistolar humorístico, donde la risa funciona como replica a la seriedad del mundo convencional regidas por el patetismo y el didactismo; y que tiene antecedentes en diferentes momentos de la historia literaria: que van desde la Antigüedad con la epístolas de Luciano y Alcifrón, pasando por el humor epistolar en Quevedo (“Carta a una monja”, “Epístolas del caballero de la tenaza”); hasta obras tan representativas de la modernidad latinoamericana como *Boquitas pintadas* de Puig (Beltrán Almería, 2012).

Como sus antecesores indígenas, las cartas de Remigio están dirigidas a las máximas autoridades del orden hegemónico: El Presidente de la República, las autoridades militares, la alcaldesa de Yanahuanca y hasta a la Virgen de las Mercedes, como representante de la Iglesia Católica. El modo en que se dirige a ellos dista mucho del convencionalismo de la

retórica del respeto que tenían las primeras epístolas indígenas, y prevalece la posición frontal, hostil y degradante debido al uso constante de la risa, la ironía y el sarcasmo, como se puede evidenciar en las cartas que se analizarán a continuación.

### 3.3.1.1. Carta al distinguidísimo sargento Cabrera

*Queridísimo sargento:*

*Estando preso creo que es inútil que oculte mi identidad: soy yo.*

*Admirado sargento, ya lo vi con su uniforme nuevo. ¡Qué tal pinta! Parece que fuera mi gemelo*

*[...]*

*Distinguidísimo Capitán:*

*Mi capi: usted se merecía este ascenso.*

*Usted es justo, honrado y nunca acepta regalos. El pavo no lo acepto porque me lo quitó el cabo Minches. (Entre paréntesis, ¿cómo estaba la pechuga? Porque hasta aquí llegó un olorcito de chuparse los pies.)*

*Mi Mayor, qué bien le queda el uniforme nuevo. Ya lo vi con sus cuatro pitas. Se merecía el nuevo galón. Yo siempre lo he dicho: Cabrera, usted es un tipo cojonudo y estoy seguro de que con su nuevo uniforme tendrá con las mujeres casi tanto éxito como yo. (Atención: eliminar este párrafo porque ni Cabrera se lo creará.)*

*¿Por qué no está preso el Presidente de la Corte Suprema? Hay juicios en el Perú que duran cuatrocientos años. Hay comunidades que reclaman sus tierras hace un siglo. ¿Quién les hace caso?*

*¿Por qué no está preso el juez Montenegro?*

*¿Por qué no está detenida la justicia?*

*Y sobre todo, ¿por qué no está preso usted? Si se la da de macho, métase preso. Usted sabe que es culpable. Y en cambio, yo sé que soy culpable.*

*Teniente: si usted sigue paseándose por el Puesto mordiendo una pata de pavo y sin contestarme, lo vuelvo a degradar.*

*Alférez: le doy treinta segundos. O me da la pata de pavo o lo reduzco a su verdadera condición.*

*Guardia Cabrera: usted no es ni siquiera un hombre inferior, es un vegetal superior.*

(pp. 48, 49, 50)

En esta primera misiva, desde un primer momento se hace evidente la necesidad de poner a la autoridad en el mismo nivel de jerarquía que el sujeto subalterno, y esto lo consigue a través de un saludo familiar: “*Queridísimo sargento*”. El intento de cercanía continuará en base a reiteradas adulaciones, pero siempre terminando con una comparación explícita de igualdad entre los dos personajes: “*Admirado sargento, ya lo vi con su uniforme nuevo. ¡Qué tal pinta! Parece que fuera mi gemelo*”. Sin embargo, a continuación, este afán de nivelar las jerarquías, dará paso a una degradación paulatina del grado militar del Sargento Cabrera: “*Distinguidísimo Capitán*”, “*Mi Mayor*”, “*Teniente*”, “*Alférez*”, “*Guardia Cabrera*”, hasta que el subordinado, en este caso Remigio, consiga una posición de completa superioridad, asumiendo el control total de la situación, produciéndose, de este modo, gracias a la risa, la inversión de papeles:

*Alférez: le doy treinta segundos. O me da la pata de pavo o lo reduzco a su verdadera condición.*

*Guardia Cabrera: usted no es ni siquiera un hombre inferior, es un vegetal superior.*

Sin embargo, aquí no solo se afrenta y se degrada al general Cabrera, sino a la “justicia” misma, y a todos los personajes y las instituciones que la representan: el Presidente de la Corte Suprema y el juez Montenegro. Este valor, alejado de su verdadero sentido de imparcialidad y equidad, debido a la manipulación perversa de las autoridades que personifican el orden hegemónico, será puesto en cuestionamiento por su indiferencia e ineficacia: *“Hay juicios en el Perú que duran cuatrocientos años. Hay comunidades que reclaman sus tierras hace un siglo. ¿Quién les hace caso?”*. Además de ser descreditada, al punto de ya no creer en ella, la “justicia” también será despojada de su halo de abstracción y misticismo, para intentar ser sancionada como cualquier ciudadano que no cumpla las normas de honradez y lealtad. Esta desacralización de la justicia también tiene que ver con una estrategia que se hará presente en todas las cartas de Remigio: apoderarse de la “palabra prohibida” —que atenta contra los criterios ortodoxos del discurso oficial como el “Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla” (Foucault, 1987, p.11) — para desacreditar los valores y las certezas impuestas por el orden hegemónico; y para revelar una nueva verdad.

### **3.3.1.2. La epístola del mundo al revés**

*Señora Alcaldesa de Yanahuanca:*

*Paseándome por esta simpatiquísima ciudad, acabo de enterarme que se encuentra vacante la plaza de maestro de Yanacocha. Me asombra, Pepita;*

*¿qué pasa? ¿Es usted ciega? ¿Necesitas anteojos? A propósito, sin duda sabrá que he comenzado a usar anteojos. Sin luna, pero anteojos, y dichos pararrayos me dan un aire de noble, pedagógico, institucional. (¡Cojones, ¡qué bien me salió este párrafo! Cada día estoy mejor: cojea menos y escribo más. ¿Por qué desperdicio mi talento pidiendo esta vacante de mierda?) Señora madama: para el suscrito (con anteojos o sin ellos) sería un imperecedero honor ocupar la vacante de maestro de las nuevas y viejas generaciones, porque sobre todo las viejas necesitan enseñanza.*

*Mi programa presidencial es breve:*

*1) Hay que enseñar nuevas costumbres. La vida es muy aburrida. Las cosas se repiten. ¡Qué falta de imaginación! Este pueblo ha usado siempre los mismos cerros, el mismo río, los mismos árboles. ¿Por qué? Las montañas no se mueven. Las cataratas nunca descansan; en cambio las autoridades nunca trabajan. El sol sale siempre por el mismo lado. El río es viejísimo. Desde que me conoce corre por el mismo lugar. Si yo fuera de Chaupihuaranga los lunes, los martes, los miércoles los jueves y los viernes, los sábados y los domingos subiría, y los lunes, martes, los miércoles, los jueves, los viernes, los sábados y los domingos bajaría. Y si yo fuera cerro pero ¿qué carajo les explico? ¿Para qué gasto pólvora en gallinazos? En Yanahuanca falta lo que a mí me sobra: ideas, invenciones, limpieza pública, encarcelar a las autoridades, pedirles rendición de cuentas y destituir a la Alcaldesa, meterla presa a usted.*

*Como maestro me propongo modificar el curso de las corrientes, levantar el río y convertirlo en catarata, sembrar flores en la nieve. Cambiaré la tierra*



*del cementerio: importaré tierras donde no se fusilé, ni se encarcele, ni se persiga a los jorobados, ni le griten “feo” a los cojos.*

*Modificaré también el escudo. El cuerno de la abundancia no lo quitaré, por no ofender a su marido, pero sí introduciré (en el escudo) el símbolo reclamado por millones de malas lenguas, que usted dignamente representa: las tijeras*

*Me corresponde fomentar las ciencias. Está muy bien que existan los pararrayos (¿Ya me vio con mis anteojos?) Pero eso no basta. Propongo la creación del “paraestúpidos”, sencillo aparato de mi invención que consiste en colgar de un gancho de carnicero a los imbéciles, aunque usted se quede viuda y posiblemente colgada. La verdad es que no sé para que escribo estas cojudeces, ni por qué pido un puesto que yo no le daría a usted de ninguna manera. Pero ¡vaya!, uno es hombre y un buen mozo y si estamos en la cancha es para defender el honor de la camiseta.*

*Yo sé que dicen que soy enemigo suyo. Me lo ha contado un pajarito. Es completamente falso que yo estuviera en ese almuerzo en el que usted dijo: “Creo que se me han dormido los pies”. Y mucho más falso que yo comentara: “No parece que se le hayan dormido. ¡Por el olor, yo diría que se le han muerto!” Mi querida señora, como hasta usted puede darse cuenta, esa frasecita no es de mi cosecha: le falta ingenio, sabor, simpatía, calor humano. En una palabra: no me retrata. Soy joven, moreno y gastador. Como avaro no se me conoce. Los envidiosos dicen que mando anónimos. Sé que su distinguidísimo esposo, el señor juez, ha recibido un anónimo que dice:*

*“Desconfíe del juez (pide plata)”. ¿Usted cree que yo voy a confundirme y mandarle a su esposo un anónimo contra él mismo? ¡Ja, ja, ja!*

*Acabo de releer la carta. El estilo es admirable, pero color de hormiga. Si la firmo me meten preso. Será mejor que escriba otro anónimo.*

*En espera de la vacante,*

EL ANÓNIMO.

(pp. 81, 82, 83)

Otra de las cartas que muestran el espíritu desafiante y subversivo de Remigio es la que dirige a Pepita Montenegro, esposa del juez Montenegro y alcaldesa de Yanahuanca. Esta misiva comienza con un saludo neutro y cordial: *Señora Alcaldesa de Yanahuanca*, sin embargo el tono irónico comienza con el uso de superlativos (“simpatiquísima ciudad”) que es parte de la estrategia discursiva de Remigio para burlarse de la autoridad, y que están presentes en varias de sus cartas, como aquel saludo inicial de la misiva que dirige al Subprefecto de Yanahuanca: *“Ilustrísimo, respetadísimo, queridísimo, sobonsísimo, rapidísimo señor subprefecto de Yanahuanca”*. Sin embargo, en las siguientes líneas el tono de la carta se torna ofensivo: *“¿Es usted ciega? ¿Necesitas anteojos?”*, buscando degradar a la autoridad, y siempre intentando, de manera inmediata, tomar una actitud pretenciosa, para ponerse por encima de ella: *“(¡Cojones, qué bien me salió este párrafo! Cada día estoy mejor: cojea menos y escribo más. ¿Por qué desperdicio mi talento pidiendo esta vacante de mierda?)”*. Después de terminar este primer párrafo Remigio, sin perder el tono irónico, vanidoso y delirante, propondrá varias ideas que él estaría dispuesto a cumplir si tuviese la oportunidad de obtener el cargo de profesor de Yanacocha. La primera de sus propuestas: *“1) Hay que enseñar nuevas costumbres. La vida es muy aburrida. Las cosas se repiten”*; es una

clara crítica a la inmutabilidad y perennidad de la historia y el mundo creado por el orden oficial. Ante este mundo rutinario y predecible, Remigio propone, en base a la imaginación y el delirio; un nuevo orden, “un mundo al revés” (Bajtín, 1998, p.16): “*Como maestro me propongo modificar el curso de las corrientes, levantar el río y convertirlo en catarata, sembrar flores en la nieve*”. Remigio sueña con una realidad utópica donde “*no se fusiló, ni se encarcele, ni se persiga*” a los seres inermes e indefensos, como lo son todos los campesinos de Yanahuanca a quienes las autoridades han querido relegar del mundo, silenciándolos, aplacando su voz de protesta. Después, siguiendo con la ambición de desacralizar los símbolos del orden hegemónico, pretende modificar el escudo nacional incluyendo un objeto poco solemne como las tijeras, que simboliza el espíritu injurioso e hipócrita de la sociedad peruana. Sin embargo, la crítica más virulenta la hará hacia la misma destinataria de la carta: la Alcaldesa de Yanacocha; al proponer la creación del “paraestúpidos”, aparato que se encargaría de ajusticiar a todos los “imbéciles”, que no son otros que los personajes infames que detentan el poder, como Pepita y su marido: el temido juez Montenegro.

Remigio, “el Anónimo”, utiliza el discurso íntimo de la carta y el espíritu liberador de la risa, para expresar sus emociones y convicciones, por más disparatadas y utópicas que estas sean, y así permitir la generación de una nueva subjetividad y una manera distinta de “situarse en el mundo”. (Burrola, 2017, p.154). Esta nueva perspectiva, primero hace que el mensaje de Remigio ya no se mueva desde una posición de inferioridad, de abajo hacia arriba, sino de manera frontal y, muchas veces, desde una jerarquía superior. Además, permite que el discurso mordaz de Remigio —gracias al uso de la risa en todas sus variantes: la sátira, la parodia, la ironía— desarticule, resquebraje y subvierta el “depósito inactivo de símbolos que la rutina oficial se ha empeñado en fijar” (Burrola, 2017, p.154).

### 3.3.1.3. ¿Hombre o pájaro?

Las cartas deshonrosas del Niño Remigio dejaron de deslizarse debajo de las puertas de los principales, cuando, gracias al artilugio del juez Montenegro, este personaje alucinado, deforme y harapiento llegó a convertirse en Remigio, el Hermoso. Los notables lo hicieron parte de su cofradía para callar su espíritu rebelde. La vanidad de Remigio esta vez le jugó en su contra, y lo cegó hasta el punto de creer el teatro montado por los principales, donde su voz era escuchada y él por fin era reconocido como el poeta y el primer intelectual de Yanahuanca. Remigio pasó de ser el personaje desquiciado que insultaba a las máximas autoridades del pueblo —en público o a través de la intimidad de sus misivas—; a ser el ciudadano más cortés y juicioso de toda la comunidad. Sin embargo, la consecuencia más notable de su transformación es que Remigio abruptamente dejó de escribir. No hay que olvidar que su espíritu disidente y rebelde se manifestaba a través de la escritura de sus incendiarias cartas. Remigio escribía porque no estaba conforme con el mundo injusto y precario que le había tocado vivir, por eso apela a la imaginación y al humor que, trasladados al papel, se convertían en su principal arma de lucha y resistencia. Cuando Remigio se transforma en el Hermoso, y pasa a ser uno de los notables, deja de reír y de soñar. Se convierte en un ser melancólico y casi silente. Solo cuando empieza a descubrir la farsa en la que se encontraba inmerso, abandonado frente al altar de una iglesia completamente vacía, nuevamente las dudas y los cuestionamientos sobre su existencia empiezan a aflorar:

¿Era o no era? Percibió unos pasos, el cortejo se aproximaba. ¿Qué es mejor?

¿La grandeza o la felicidad? La verdadera patria del hombre es su infancia.

Cruzando esa frontera ya se es para siempre sublime o canalla. El rumor del cortejo, el mugido del río se confundieron en una intolerable felicidad.

Comprendió que con solo desearlo volaría. ¿Y si se volvía abeja? Si como ese

moscardón alzaba el vuelo y subía, subía hasta chamuscarse las alas; volverse rocío, descender en lluvia. La tentación del vuelo lo visitó. Nunca sería tan feliz, jamás conocería una hora más alta. ¿Y si se transformaba en moscardón? Sintió la picadura de las alas que le nacían de la espalda. Mitad pájaro, mitad hombre vaciló. ¿Hombre o pájaro? Pero sintió el crujido del traje de la novia y decidió: se quedaría entre los hombres, trabajaría, engendraría, envejecería, moriría como todos los hombres. (p. 179)

Sin embargo, Remigio no se resignaría a conformarse con la felicidad terrenal de los hombres. El destino le deparaba la grandeza del héroe; pero para ello tenía que seguir luchando, como siempre lo había hecho, a través del humor y la escritura. Es así que después de descubrir el engaño, Remigio volverá a tomar su forma primigenia y buscará refugio, para ocultar su deshonor, en las altas montañas que rodeaban Yanahuanca. Y nuevamente, desde la clandestinidad, Remigio vuelve a escribir:

*Mamá:*

*Don Remigio dice que en realidad eres mi papá. No, don Remigio dice que en realidad él es mi mamá. Perdón, me duele la cabeza, no hay luz y don Remigio dice que él es mi papá. Tú te confundes o yo me confundo porque ahora que recuerdo don Remigio soy yo.*

REMIGIO.

*Diga lo que diga don Remigio, yo debo tener alguna mamá. ¿O nací del aire? Por mi mala lengua, dice mi novia, la señorita Consuelo, a quien no tengo el gusto de conocer, que se me pudrirá la joroba. No por mala lengua sino por cariño yo quisiera descubrir su paradero, mamacita.*

*Esta es la hora en que los señores panaderos, acabadas sus paladas, me permitían dormir al costado del horno, calentito, tibiecito, como cuando tenía mi pierna derecha, todavía en su dentro, madrecita.*

*Don Remigio dice que por odio a usted le dieron a beber chamico. El Abigeo dice que sin esa brujería yo tendría las piernas derechas y correría, sería un venado. Cualquier animalito lindo en la carrera.*

*Mamá, solo un loco creería que su papá es su mamá y yo nunca he dudado que tú seas mi papá, mamá. Porque si en verdad fueras mi mamá no me hubieras hecho cojito.*

*Para la próxima vez, un consejo: cuando sienta en su barriga a un jorobadito, tome algo para vomitar. ¡Eso no se le hace a los amigos!*

*Papacito: hace poco mucho el Nictálope sesionó con la directiva de la comunidad para escoger a tres o cuatro que mataría la comunidad en fingida riña para provocar la muerte del juez. Yo sé que el Abigeo dijo: el pobre Remigio es uno de los que deben morir. Sería por la tierrita.*

*Entonces, pues, los jorobados y los cojos somos útiles.*

*Se está rico junto al horno. Los señores panaderos me regalan el pan quemado, y los señores comerciantes galletas rotas. Hay animales de harina, caballos, leones, carneros, tigres, pero — ¿me creerá usted, mamacita? — he visto también galletas de animales con joroba que dizque se llaman dromedarios.*

*No puedo seguir porque don Remigio me interrumpe a cada instante y me pregunta qué he soñado. He soñado, papá, que tú eras mi mamá.*

SU NIÑO.

(pp. 187-188)

Esta primera carta encontrada después de su transformación, a diferencia de las otras que hemos analizado, no está dirigida a una autoridad, sino a un personaje familiar, pero inexistente, a quien Remigio llama “mamá”. Encontramos en esta misiva un aire melancólico y de desconcierto, tal vez a causa de los rezagos de la nueva metamorfosis. Remigio busca su origen, saber quién es, pero la confusión por ahora lo gobierna: *“Perdón, me duele la cabeza, no hay luz y don Remigio dice que él es mi papá. Tú te confundes o yo me confundo porque ahora que recuerdo don Remigio soy yo”*. Sin embargo, poco a poco empieza a recordar, y siente nostalgia de la vida que tuvo antes de convertirse en el Hermoso, cuando poseía la amistad de los panaderos y había encontrado un lecho y un hogar al lado del horno tibio donde se preparaba el pan vespertino. Pero ahora que ha empezado a recobrar la memoria, sin dejar de desvariar, Remigio empieza a apropiarse de su ironía y su sarcasmo, aunque esta vez la primera víctima sea él mismo: *“Para la próxima vez, un consejo: cuando sienta en su barriga a un jorobadito, tome algo para vomitar. ¡Eso no se le hace a los amigos!”*. Remigio sigue buscando en el pasado algún indicio sobre su identidad, como hombre o dromedario, y el motivo que justifique su existencia; y no encuentra otra razón que el sacrificio de su propia vida: *“Yo sé que el Abigeo dijo: el pobre Remigio es uno de los que deben morir. Sería por la tierrita. Entonces, pues, los jorobados y los cojos somos útiles”*. Esta certeza será el presagio de lo que sucederá al final con Remigio; quien será acribillado por las fuerzas del orden al sacrificarse intentando detener el paso de las tropas que se dirigían a Chinche para desalojar a los comuneros. Pero antes de su muerte, Remigio vuelve a escribir, pero esta vez

sin la melancolía ni la desconcierto de la carta anterior, sino apoderado nuevamente de su discurso mordaz e incisivo contra la autoridad:

*Virgen de las Mercedes, Mariscala del Ejército y Patrona de las Armas del Perú: aunque por su título de patrona no debería escribirle no tengo más remedio que manifestar a la derecha de mi izquierda estoy mirando un destacamento de la Guardia de Asalto camino a Chinche.*

*Querida Meche:*

*Remigio, según muchos hijos del aire, pero según el suscrito, hijo de su mamacita, sin nombre ni apellido salvo error u omisión, expone:*

*que la Guardia de Asalto de su digna presidencia se dirige a fundar un segundo cementerio en Chinche,*

*que en estos casos sus ahijados aducen que el artículo cien mil de nuestro libro nacional de chistes, también llamado Constitución o Constipación, estipula que en el caso de que pretextando frívolas razones de miseria los comuneros se subleven, la Guardia de Asalto les señalará un cementerio por cárcel...*

*[...]*

*que en el artículo siguiente o en el anterior, no sé, he perdido mis anteojos, no importa, en estos casos uno siempre sale jodido, señala que si el cementerio de la localidad escogida por la Guardia de Asalto resultare demasiado pequeña para alojar a los campesinos revoltosos; en ese caso, el jefe del destacamento escogerá un lugar de preferencia cercano a un curso de agua, para lavarse luego las manos y fundará el nuevo cementerio...*



*que en tales obras de mejoramiento urbano, el pueblo pondrá el terreno y la Guardia de Asalto, los muertos...*

*que Chinche ya tiene un cementerio, sin puerta pero cementerio...*

*que de ninguna manera el paisaje de Chinche cumple con los requisitos constitucionales exigidos para levantar esta importante obra pública...*

(pp. 217-218)

Esta última misiva de Remigio, siguiendo con la tradición epistolar indígena, tiene un carácter reivindicativo y está dirigida a un representante del orden oficial: la Virgen de las Mercedes; figura sagrada que representa a la Iglesia Católica y las Fuerzas Armadas, a quien le solicita que se respete el derecho a la vida de los pobladores de Chinche. Esta es la primera carta donde Remigio, de manera explícita, hace una solicitud en favor de la comunidad, porque ya no es la vanidad ni el egoísmo la que domina su discurso, sino la solidaridad y el anhelo de un bien común. Sin embargo, lo que permanece del original escritor es el uso del humor para degradar y enfrentar al poder. El segundo saludo del remitente: “*Querida Meche*”, destruye la distancia jerárquica entre Remigio y la Virgen, y la convierte inmediatamente en un personaje familiar. Habiendo establecido esta cercanía le cuenta, con plena confianza, las intenciones genocidas de la Guardia de Asalto, amparadas por la Constitución, libro que legitima la autoridad por representar las ordenes designadas por el Estado, y que Remigio degrada llamándola sarcásticamente “*nuestro libro nacional de chistes*”. Remigio se burla de la Constitución porque no cree en las leyes y las normas estipuladas en ella; y porque piensa que es un libro creado para respaldar los abusos del orden oficial, que justifican actos tan terribles como la muerte de las comunidades indígenas cuando estas deciden disentir y rebelarse, “*pretextando frívolas razones de miseria*”, de injusticia y opresión.

Remigio también se burla de la crueldad de la Guardia de Asalto, comparando irónicamente la creación de un cementerio que estaría hecho solo de tierra y poblado por las víctimas del inminente genocidio de Chinche, con una acción tan común para el aparato gubernamental como la creación de “*obras de mejoramiento urbano*”. Aquí Remigio no pretende suavizar la crueldad a través del humor, sino resaltarla, mostrando lo natural que puede ser la injusticia y la abyección para quienes detentan el poder, y el poco valor que llega a tener la vida de los indígenas ante la mirada del opresor.

El hallazgo de esta última carta de Remigio y su posterior muerte heroica, justifican la importancia de la inclusión del capítulo 36 en la tercera edición de la novela, porque reivindica la figura de Remigio como uno de los mártires de *La guerra silenciosa*; y porque en estos dos eventos se revela la convicción más importante de Manuel Scorza: hacer de la vida, de la escritura y del humor, un acto continuo de lucha y resistencia.

## Conclusiones

PRIMERA: La producción literaria de Manuel Scorza ya no es más una obra silenciada; sin embargo, es necesaria una mayor difusión de su trabajo narrativo y poético, a partir de una apuesta seria y constante del campo editorial; y de la descentralización de la crítica a través de una valoración criteriosa de los poemarios y las novelas del autor, como las que conforman la pentalogía de *La guerra silenciosa*.

SEGUNDA: La risa en *Garabombo, el Invisible* es universal, y es por ello que todos los elementos representados en la novela parecen reír: el pueblo, los notables, los animales, los lugares y hasta el propio narrador. Y esta risa global produce la sensación de un orden distinto al hegemónico, donde gobierna lo cómico, lo hiperbólico y lo transitorio. Este nuevo orden permite la libertad necesaria para que el pueblo, a través de la risa, se rebele contra la injusticia y la tiranía del sujeto opresor.

TERCERA: El Niño Remigio encarna a cabalidad la imagen de lo grotesco debido a su dualidad moral y física; y a los diversos cambios éticos y estéticos que se producen en él a lo largo de su existencia. Esta naturaleza ambivalente e inacabada lo convierte en uno de los personajes más complejos y mejor elaborados de *La guerra silenciosa*.

CUARTA: La sonrisa piadosa después de rebelarse el “sentimiento de lo contrario”, solo nace en *GEI* cuando reflexionamos acerca del humor que envuelve la vida de los integrantes del pueblo. Mientras que la risa que degrada y satiriza está destinada tanto a los representantes del orden hegemónico como a los sujetos subalternos.

QUINTA: La escritura en *GEI* representa la autoridad y el poder del orden oficial. Es por ello que la apropiación de este elemento por parte de la comunidad marginada significará

siempre un acto de rebeldía, pues siempre será usada a favor del espíritu subversivo y disidente del pueblo.

SEXTA: Las cartas del Niño Remigio siguen la tradición reivindicativa y contestaria del discurso epistolar indígena; que unidos al humor y a la apropiación de la “palabra prohibida”, llegan a conformar el elemento más importante de lucha y resistencia contra el poder opresivo.

## Bibliografía

ARAO, Lina

2006 “Carnavalização em História de Garabombo, O Invisível, de Manuel Scorza”. Revista Garrafa, [S.l.], v. 8, 2006. ISSN 1809-2586. Rescatado de:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7489/6016>>. Consultado el 20 el junio de 2017.

BAJTÍN, Mijail.

1998 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.

1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Ediciones.

BELTRÁN Almería, Luis.

2006 “La estética de los géneros epistolares”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

2008 “El caso: de la oralidad a la escritura”. Revista de Literaturas Populares VIII-1: 77-101.

2016 *Estética de la risa*. México: Editorial Ficticia.

BERGSON, Henri.

1985 *La risa*. Madrid: Sarpe.

BOBES Naves María de Carmen

1997 *La novela*. Madrid: Síntesis,

2009 “Falta de humor en la gran narrativa tradicional”, en *Literatura y humor. Estudios teóricos-críticos*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

BURROLA, Rosa María

2017 “Epístola, viaje y risa en los albores de la nación mexicana”. En *Risa y géneros menores*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

CALDERÓN Limachi, Paulina Janet

2015 *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas, de Manuel Scorza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CAMUS, Albert

1978 *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.

CHANG Rodríguez, Raquel.

1982 “Sobre los cronistas indígenas del Perú y los comienzos de una escritura hispanoamericana”. En *Revista Iberoamericana* Vol. XLVIII, Núm. 120 – 121, Julio – Diciembre

CHURAMPI Ramírez, Adriana.

2014 *Heraldos de Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*. Leiden. Almenara.

2012 “*Garabombo y su misión invisible*”. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes.

COAGUILA, Jorge

2005 *El color de la tierra. Sobre la novela peruana*. Lima. Jaime Campodónico/ Editor.

## Constitución Política del Perú (1933)

Consultado el 30 de junio del 2017 a las 5:26 p.m. Recuperado de

<http://www4.congreso.gob.pe/comisiones/1996/constitucion/cons1993.htm>

## CORNEJO POLAR, Antonio

1980 *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

1989 “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, en *La novela peruana*, Lima: Horizonte, pp.207-2016.

1999 “Scorza, editor”, en *La casa de cartón de OXY*, N°17. Lima, pág. 31.

## DE LA SOTA DÍAZ, Edmundo

2011 “El humor en el neoindigenismo: *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huaranca”, en Tomas G. Escajadillo. Aportes a la crítica y a los estudios literarios, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, pp. 531-544.

## ECO, Umberto

1998 “Los marcos de la libertad cómica”. En *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.

2000 *Entre mentira e ironía*. Barcelona. Editorial Lumen.

## ESCAJADILLO, Tomas

1993 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.

1994 “Scorza antes de la última batalla” en *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen.

1999 “La proyección literaria de Manuel Scorza”, en *La casa de cartón de OXY*. N° 17. pp. 3-11. Lima.

ESTRADA, Oswaldo

2002 “Problemática de la diglosia “Neoindigenista” en *Redoble por Rancas*”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N°55. pp. 157-168. Lima – Hanover.

FERRO, Roberto

1999 “La ficción en las novelas de Scorza”, en *La casa de cartón de OXY*. N° 17. pp. 23-26. Lima.

FORGUES, Roland.

1991 *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: Cedep,

FOUCAULT, Michel

1987 *El orden del discurso*. Barcelona. Tusquets Editores.

1996 *Hermenéutica del sujeto*. La Plata. Editorial Altamira.

GRAS, Dunia

2003 *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Edicions de la Universitat de Lleida. Lleida

GRICE, Herbert Paul

1991 “Lógica y conversación”, en *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Madrid: Editorial Tecnos.



GONZÁLEZ soto, Juan

1999 “La memoria de los olvidos: Manuel Scorza”, en *La casa de cartón de OXY*. N° 17. pp. 27-30. Lima.

2000 “Poesía, crónica y parodia en el ciclo novelesco de Manuel Scorza”. *Fórnix* 2: pp. 225-234

2009 *Garabombo el Invisible y Remigio el Hermoso, héroes de "La guerra silenciosa"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio

2009 “El humor: un procedimiento creativo y recreativo”, en *Literatura y humor. Estudios teóricos-críticos*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

HONORES, Elton

2013 “Del sentimiento de lo gótico a la arcadia nacional. Análisis de los *Desengaños del mago* (1961) de Manuel Scorza. En *Revista Tinta Expresa* N°5, pp.43-55. Lima

HUAMÁN, Miguel Ángel.

2005 *Siete estudios de la interpretación de la Literatura Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HUAMANCHUMO DE LA CUBA, Ofelia

2008 *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza: hacia una reflexión estructural de la guerra silenciosa*. Lima: Pájaro de fuego Ediciones.

KRYSINSKI, Wladimir

1997 *Encrucijada de signos*. Ensayos sobre la novela moderna. Madrid. ARCO/LIBROS, S.L.

LANDOWSKI, Eric.

2007 *Presencias del otro*. Lima. Fondo Editorial Universidad de Lima.

LIENHARD, Martín

2008 *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana.

1992a *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima. Editorial Horizonte.

1992b *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

MAMANI Macedo, Mauro.

2009 *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2016 *La poética de lo sensible*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.

MARTÍNEZ, Gabriel

2009 “Humor y sacralidad en el mundo autóctono andino”, en *Revista de Antropología Chilena* N°2. pp, 275-286. Arica.

MANRIQUE, Nelson

1981 *Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile*. Lima: Ital Perú.

OSORIO, Oscar Wilson

2008 "El humor y la acción dos formas de confrontación al poder en La Guerra Silenciosa: Una lectura estructural de los personajes como funcionamiento textual y su dimensión ideológica". Consultado: 29 de junio del 2017. 4:25 p.m. Ciberayllu. Rescatado de [http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/OWOScorza/OWO\\_Scorza0.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/OWOScorza/OWO_Scorza0.html)

OQUENDO, Abelardo

1971 "Un redoble algo frívolo por Rancas", en Dominical suplemento de El Comercio, Lima, 11 de julio, p. 28.

PAULINO, Mirian

2014 *La perspectiva ideológica en la representación discursiva de la idea de patria y nación en el poemario Las imprecaciones de Manuel Scorza*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PIRANDELLO, Luigi

2002 "Esencia, caracteres y materia del humorismo". En revista Cuadernos de Información y Comunicación N°7 pp. 95-130. Madrid.

QUIROZ, Eugenia

1997 *La copla cajamarquina: las voces del carnaval*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RÁEZ, Ricardo

1971 "Redoble por Rancas. Traición a una Historia", en *Narración*, 2, (Julio) pp. 22-23.

RAMA, Ángel

1984 *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del norte.

RAMÍREZ, Elicenia

2007 "La presencia y significado del mito en *Historia de Garabombo, el invisible* de Manuel Scorza". En *Revista Poligramas* N°27. pp. 1-19. Cali.

RAMOS, Álex.

2015 *Focos de poder y simbología del poder en Redoble por Rancas de Manuel Scorza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RAMOS PIZÁ, Paula Penélope

2010 *Poética, humor y crítica social en Redoble por Rancas de Manuel Scorza*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Real Academia Española.

2014 *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Espasa.

REIS Pinheiro, Suely.

2004a "A Polifonia em *Garabombo, el invisible, de Manuel Scorza*". Consultado el 27 de junio del 2017 a las 2:10 pm. Recuperado de

<http://www.hispanista.com.br/revista/Polifonia.pdf>

2004b “*Garabombo, el Invisible: la parodia neopicaresca de Manuel Scorza*”. Consultado el 29 de junio del 2017 a las 4:23 p.m.

<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo126esp.htm>

RIVAS, Francisca.

2005 «Aspectos de la relación otro/mismo en *La Guerra silenciosa* de Manuel Scorza», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 4 | 2002, Publicado el 20 mayo 2005, consultado el 30 noviembre 2015. URL: <http://alhim.revues.org/507>

SCORZA, Manuel

1984 *Garabombo, el Invisible*. Barcelona: Plaza & Janés,

1986 *Poesía*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.

VÁSQUEZ, Chalena

1990 *Ranulfo, el hombre*, Lima. CEDAP.

VICH, Cynthia.

1998 “*Hacia un estudio del ‘indigenismo vanguardista’: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat*”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIV, N°47, pp. 187-205.

VICH, Víctor y ZAVALA Virginia

2004 *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma

VÍLCHEZ Bejarano, Yuri Jesús

2007 *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza Redoble por Rancas: La ironía como discurso crítico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

YUPANQUI, Titu Cusi.

1992 *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

YVIRICU, Jorge

1991 “La metamorfosis en dos personajes de la guerra silenciosa de Manuel Scorza”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N°34. pp. 249-259. Lima.

,